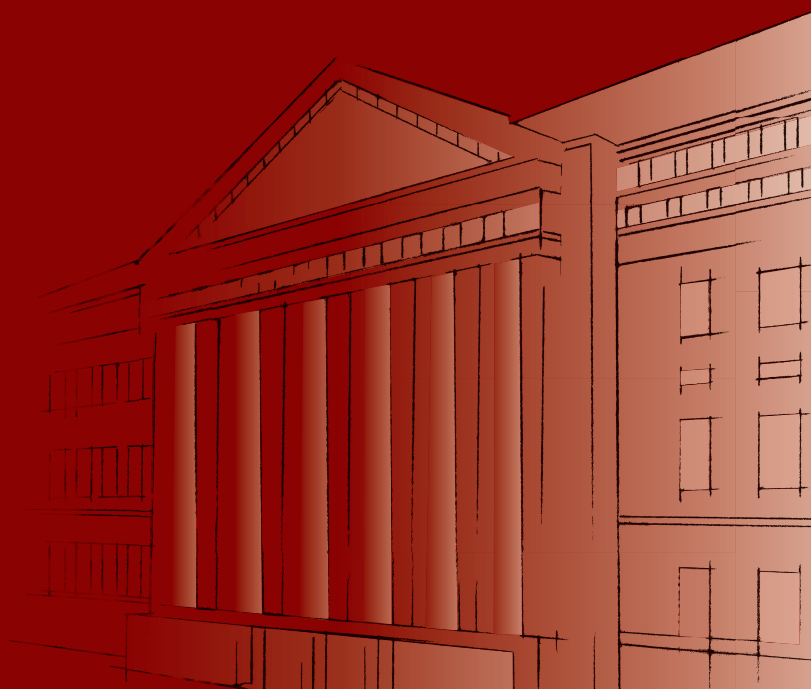


АЛЕКСАНДРА ПАХОМОВА

Писательская стратегия и  
литературная репутация  
М. А. Кузмина в раннесоветский  
период (1917–1924 гг.)





## **АЛЕКСАНДРА ПАХОМОВА**

Писательская стратегия и  
литературная репутация М. А. Кузмина  
в раннесоветский период  
(1917–1924 гг.)



UNIVERSITY OF TARTU  
Press

Отделение славистики колледжа иностранных языков и культур  
Тартуского университета

Диссертация допущена к защите на соискание ученой степени доктора философии по русской литературе 26 августа 2021 г. решением совета по защите докторских диссертаций по программам германо-романской филологии и русской и славянской филологии Тартуского университета.

Научный руководитель: Мария Боровикова, PhD

Оппоненты: Геннадий Обатнин (Хельсинки, Финляндия) — PhD, доцент  
отделения современных языков кафедры славистики Хель-  
синкского университета

Лада Панова (Лос-Анджелес, США) — кандидат филологи-  
ческих наук, независимый исследователь

Защита состоится 29 октября 2021 года в 14.30 в главном здании Тартуского университета в зале Сената (ул. Ülikooli 18–202).

ISSN 1406-0809

ISBN 978-9949-03-719-3 (print)

ISBN 978-9949-03-720-9 (pdf)

Copyright: Aleksandra Pakhomova, 2021

University of Tartu Press  
[www.tyk.ee](http://www.tyk.ee)

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Введение</b> .....	7
Пореволюционное творчество Кузмина как проблемное поле кузминоведения.....	7
Объем понятия «литературная репутация».....	14
Структура работы.....	19
<b>Глава 1. Особенности литературной репутации Кузмина (1906–1924 гг.)</b> .....	22
1.1. Формирование и репродуцирование статичной репутации.....	22
1.2. Писательская стратегия Кузмина второй половины 1910-х гг.: по направлению к «современности».....	40
<b>Глава 2. Кузмин в 1917 г.: общественно-литературная позиция и поэта</b> .....	74
2.1. Поэтика и риторика революционных стихов Кузмина.....	74
2.2. Первая мировая война и Февральская революция в оде «Враждебное море».....	83
<b>Глава 3. Поиск новой стратегии (1917–1921 гг.)</b> .....	106
3.1. Работа Кузмина для театра в 1918–1919 гг.....	111
3.2. Творческая история и поэтика пьесы «Вторник Мэри» .....	126
3.3. Динамика темы «кукольности» в творчестве Кузмина 1917–1921 гг. ....	139
3.4. Конструирование репутации в 1921 г.: переосмысление и републикация текстов 1917 г.....	150
<b>Глава 4. Участие Кузмина в литературных группах и союзах</b> ....	161
4.1. Отношение к литературным объединениям: опыт «Марсельских матросов».....	161
4.2. Кузмин в Петроградском отделении Всероссийского союза поэтов (1920–1921 гг.) .....	174
<b>Глава 5. Подъем и спад литературной репутации (1922–1924 гг.)</b> ...	195
5.1. Объединение эмоционалистов — попытка создания литературного направления.....	195
5.2. Сборник «Условности» и эстетические взгляды Кузмина 1920-х гг. ....	204
5.3. Переоценка репутации Кузмина в 1923–1924 гг.: социокультурные и биографические причины.....	233
<b>Заключение</b> .....	248

<b>Список использованной литературы</b> .....	253
Kokkuvõte .....	275
Abstract.....	279
Curriculum vitae .....	283
Elulookirjeldus .....	284
Публикации по теме диссертации.....	285

## ВВЕДЕНИЕ

### Пореволюционное творчество Кузмина как проблемное поле кузминоведения

За годы, прошедшие с того момента, как имя Михаила Кузмина вернулось в историю русской литературы после долгих лет забвения, вышло немало исследований, посвященных его жизни и творчеству. Однако кузминоведов в основном привлекали либо ранний период — время вхождения писателя в литературу и создания «Александрийских песен» и «Крыльев», — либо усложненная поэтика цикла «Форель разбивает лед», написанного в 1927 г. Такое тематическое ограничение неизбежно обедняет наше представление о творчестве поэта. Промежуточные годы — время русской революции и первые советские годы — до сих пор изучены недостаточно<sup>1</sup>. Между тем именно этот период можно назвать если не ключевым, то определенно немаловажным для понимания эволюции творчества и эстетических взглядов Кузмина, путь которого обычно описывается упрощенной моделью «успех до революции — забвение после революции».

В работе мы рассматриваем важный, по нашему мнению, период творческой эволюции поэта — время двух революций и последующих за ними нескольких лет. Февральская революция, приход к власти большевиков и события первых пореволюционных лет существенно трансформировали социальный и культурный ландшафты России, поставив каждого человека, живущего в бывшей империи, не только перед необходимостью определить свое отношение к произошедшему, но и вынужденно приспособиться к изменившейся реальности. Для писателей это означало еще и формирование определенной литературной позиции и отношения к культурной политике. Одним из центральных положений нашего исследования будет идея о том, что события 1917 г. потребовали от Кузмина (как и от всех литераторов) так или иначе приспособиться к новым социальным и культурным условиям, а также прямо повлияли на его писательскую стратегию. В анализе мы будем опираться на популярную в социальных науках последних десятилетий идею о начавшемся после революции процессе сотворения «советского человека» — субъекта, нового с антропологической, социологической и культурологической точек зрения. Изменившая вектор развития общества революция потребовала перестройки идентичности от человека, уже имевшего к 1917 г. набор культурных, бытовых, социальных практик. По словам американского советолога Шейлы Фицпатрик, «в такие переломные моменты отдельному человеку приходится “пересотворять” себя, находить или создавать в самом себе личность, подходящую для нового

<sup>1</sup> Приведем характерную деталь: в последнем издании (2013 г.) биографии Кузмина авторства Н. А. Богомолова и Дж. Э. Малмстада раннему периоду биографии и творчества автора уделяется в два раза больше места, чем пореволюционным годам: четыре главы против двух.

послереволюционного общества. Процесс пересотворения является одновременно процессом реконфигурации (новой организации сведений о себе) и открытия (новой интерпретации их значения)» [Фицпатрик 2005: 11]. Становление советского субъекта, по Фицпатрик, — процесс сотворения и утверждения идентичности, изобретенной в первые пореволюционные годы [Там же]. Репутация поэта-модерниста и эстета, которую снискал Кузмин на раннем этапе своего творчества, вступила в противоречие с доминирующими в пореволюционное время культурными моделями, и писатель был вынужден прибегать к новым образам, которые бы могли облегчить его адаптацию к новым условиям. Кузмин пробует себя как театрального критика, автора пьес для детей, реформатора советского театра.

Проведенный нами анализ позволил выявить случаи столкновения старой и новой идентичностей, бытовых практик и культурных ориентиров. Для интерпретации и лучшего понимания отдельных сюжетов, в которых это взаимодействие проявляется наиболее ярко, мы использовали концепцию дискурсивных практик. В этих практиках реализуется неэксплицированное знание, логика которого зачастую скрыта от самих агентов, но может быть восстановлена из дискурса предшествующего периода:

Эти практики настолько распространены и обыденны, что, как правило, не замечаются погруженными в них агентами социального действия. Наиболее значимые и распространенные практики составляют как бы «фон» для осмысленных формулировок интересов и проектов, которые захватывают сознание на переднем плане [Хархордин 2018: 11]<sup>2</sup>.

По мнению О. В. Хархордина, эти практики играли решающую роль в процессе становления новых идентичностей. Дискурсивными практиками в нашем исследовании мы предлагаем считать конкретные проявления литературного процесса, которые сформировались в дореволюционную эпоху и некоторое время продолжали существовать после революции, постепенно вступая в противоречие с культурными моделями, насаждаемыми раннесоветскими институциями.

В случае Кузмина механизм «пересотворения» идентичности неизбежно должен был учитывать несколько факторов. Одним из главных можно считать социальный, учитывающий разницу общественного положения писателя до революции и после нее. В 1917 г. прежняя преимущественно сословная система была разрушена, а новая, радикально настроенная против устоявшейся иерархии, несколько раз коренным образом ее переосмысляла, сотворяя и пересотворяя классы общества<sup>3</sup>. Особенно пострадали от сословной перестройки т. н. «бывшие» — представители

---

<sup>2</sup> Насколько нам известно, попытка приложить теорию практик непосредственно к литературному процессу предпринимается впервые. О концепции практик в социальных науках и многообразии подходов к их изучению см.: [Волков, Хархордин 2008].

<sup>3</sup> Подробнее о процессе пересотворения классов в недрах раннесоветской идеологии см.: [Смирнова 2003: 183–242; Фицпатрик 2010: 41–105].



привилегированных социальных слоев в Российской империи, ядро которых составляли дворяне и потомственная аристократия. Дворянин Кузмин, живущий преимущественно литературным трудом, в 1917 г. превратился в «лицо свободной профессии», по отношению к которому власть принимала разного рода ограничительные и запретительные меры. Существование в новом государстве вынуждало взаимодействовать с его нарождающимися социальными институтами. Получение документов (основным из которых на рубеже 1910–1920-х гг. стала трудовая книжка), исполнение трудовой повинности [Смирнова 2003: 73–75], необходимость быть «прикрепленным» к какой-либо организации для выдачи пайка или дополнительных материальных ресурсов — все это накладывало на человека обязательства, невыполнение которых сулило различные наказания, тем более строгие, чем более высокое сословное положение человек занимал до революции [Там же: 75–80]<sup>4</sup>. По этим причинам нельзя рассматривать механизмы, влияющие на жизнь и творчество Кузмина, ограничиваясь рамками его литературной деятельности и избегая пространства «живой жизни»: существуя в российском обществе на переломе эпох, Кузмин неизбежно был его частью, внешние события влияли на его мироощущение и творчество. Одной из задач настоящей работы можно считать попытку понять, какой из сценариев интеграции в новое общество был выбран Кузминым и как этот выбор повлиял на его художественные произведения, индивидуальный миф и писательские практики.

Положение Кузмина в литературном процессе начала XX в. было в некоторой степени уникальным. Его репутация всегда балансировала между славой автора непритязательных салонных песен и стихов и кабарежных пьес — и образом серьезного и сложного поэта, одного из столпов модернистской литературы. Этому способствовал своеобразный творческий путь Кузмина. Его литературная карьера стремительно началась во времена расцвета символизма, к представителям которого (особенно к кругу Вяч. И. Иванова) он был близок на рубеже 1900–1910-х гг. В 1910 г. Кузмин опубликовал статью «О прекрасной ясности», которая спустя несколько лет принесла ему статус «предтечи акмеизма». В 1916 г. с выходом статьи В. М. Жирмунского «Преодолевшие символизм» она стала считаться предакмеистическим манифестом: «Успех и влияние, которое имела в свое время “программная” статья Кузмина, уже сами по себе указывают на известный перелом в душевных настроениях и художественных вкусах последних лет. Поколение поэтов, которое следует за Кузминым, может быть названо в большей или меньшей степени преодолевшим символизм» [Жирмунский 1928: 283]. Так Кузмин был объявлен одним из «основателей» новой модернистской литературы. Однако и сам акмеизм к 1917 г. уже отошел в область истории: по словам О. А. Лекманова, «кончина акмеизма как “официального” литературного течения пришлась на роковой

---

<sup>4</sup> Судьбы российского дворянства в пореволюционное время подробно исследованы в монографии С. А. Чуйкиной [Чуйкина 2006].

для русской истории 1914 год — год начала Первой мировой войны и “настоящего” XX века» [Лекманов 2000: 129]. К моменту революционных событий Кузмин был, с одной стороны, уже не очень молодым человеком, с другой — известным писателем, ассоциировавшимся с литературными направлениями 1910-х гг. От вошедших в литературу в пореволюционное время молодых поэтов и писателей (таких как К. К. Вагинов, Н. С. Тихонов, Вс. А. Рождественский и др.) его отделяло два полноценных литературных поколения («младшие символисты», акмеисты и их эпигоны), что осложняло органичное вхождение автора в новый культурный процесс.

В фокусе нашего исследования будет период, который условно можно ограничить 1917–1924 гг., то есть первые годы адаптации писателя к новой действительности. На протяжении этого времени Кузмин активно участвует в литературной жизни Петрограда, вступает в пореволюционные союзы, работает для советского театра, выступает как критик и рецензент, публикует несколько сборников своих произведений. Этот период надежд и планов заканчивается постепенно, но все же пограничным можно считать 1924 г., когда Кузмину не удается переиздать в Петрограде сборник «Параболы», и в то же время прекращается его многолетнее участие в различных литературных кружках и союзах, прерывается его сотрудничество с петроградским изданием «Жизнь искусства», начинается работа для издательства «Academia», и Кузмин почти полностью уходит в сферу художественного перевода.

Литературная репутация Кузмина после революции также претерпела ряд серьезных изменений. Вышедшие стихотворные сборники («Вожатый» (1918), «Двум» (1918), «Занавешенные картинки» (1920), «Эхо» (1921) «Нездешние вечера» (1921)) оценивались современной критикой диаметрально противоположно. Часть рецензентов видела в стихотворениях этих сборников изменения поэтики, причем одни с сожалением говорили об утрате Кузминым прежней манеры<sup>5</sup>, а другие с удовлетворением писали о ее обновлении<sup>6</sup>. Были и те, кто не замечал эволюции творчества автора, ассоциируя его исключительно с литературным процессом начала XX в.<sup>7</sup> «Традиционалисты» видели в «неизменности» Кузмина высокий смысл сохранения дореволюционной культуры, а их оппоненты на том же основании отказывали поэту в праве на актуальность, определяя его

<sup>5</sup> «...так привык любить Кузмина, так привык ставить его на одном из первых мест после Блока, <...> так привык чувствовать волнующую прелесть его стихов. <...> А здесь <в сборнике «Эхо» — А. П.> <...> нет прежнего Кузмина, а есть кто-то другой, то пишущий под Маяковского, <...> а то и пишущий что-то совсем уж непонятное...» [Свентицкий 1921].

<sup>6</sup> «...в “Нездешних вечерах” не только новый Кузмин, но и истолкование и озарение всего прошлого пути его поэзии. <...> Уже не жеманный кружевник “Сетей”, не разочарованный странник у “Осенних озер”, — мирным, мудрым и сильным стал он <...> Изменился самый голос поэта» [Пиотровский 1921].

<sup>7</sup> «...мы во многих стихотворениях чувствуем даже не старость, а старчество. В них уже нет никакого огня» [Струве 1922: 243], «Поэт по-прежнему уходит в милое и малое, оно ему ближе, чем громы и падения» [Третьяков 1923].

место высмеиваемым ими «старым миром». Столь разные отзывы, существующие в одно и то же время, указывают на сложное положение Кузмина в пореволюционном литературном процессе, которое мы также планируем описать в нашей работе.

Вопрос об отношении Кузмина к революции и пореволюционной действительности, а также о способах его адаптации к новым условиям по-разному решался исследователями. В разнообразии подходов можно выделить магистральную идею: траектория Кузмина была похожа на траектории многих авторов этой эпохи, его положительное отношение к событиям февраля 1917 г. сменилось отрицательной оценкой произошедшего в октябре, что в итоге привело к творческой и публичной изоляции, а также изменениям в тенденциях творчества. Расхождения исследовательских подходов просматриваются в оценке причин, повлиявших на пореволюционный спад.

В. Ф. Марков, автор одной из первых монографических статей, посвященных творчеству поэта, отмечает перелом, произошедший в лирике Кузмина на рубеже 1910–1920-х гг. Исследователь считает первые пореволюционные сборники («Вожатый», «Двум», «Занавешенные картинки», «Эхо») некоторым «бездорожеством» [Марков 1977: 372], поиском Кузминым новых творческих путей, а следующие за ними книги («Нездешние вечера», «Параболы» и «Форель разбивает лед») — «пореволюционным триптихом», который знаменует новую поэтику Кузмина, отличающуюся способностью поэта «слить символистскую традицию с авангардом» [Там же: 386]. Хотя Марков не обращается напрямую к отношению Кузмина к революции и пореволюционной России, из его наблюдений можно сделать следующий вывод: революционные события пришлись на время собственных творческих и идейных поисков Кузмина, однако в существе своем они не затронули герметичную поэтику автора, в которой лишь частично отразилась «угнетающая послереволюционная действительность» [Марков 1977: 372].

Л. Селезнев отмечает вовлеченность Кузмина в пореволюционное культурное строительство, но склонен разводить Кузмина-общественного деятеля и Кузмина-поэта, поддерживая мнение о принципиальной аполитичности писателя, обусловленное устоявшимся отношением к модернизму в советском литературоведении: «...в своих стихах 20-х годов Кузмин выступает чуть ли не как авангардист <...> Это и в самом деле “вперед жизни”, выражаясь словами Кузмина, но уточним: и мимо социального содержания современной поэту российской действительности. Поэт живет в ней и к тому же принимает участие в литературно-общественной жизни <...> но в стихах его она никак не претворяется» [Селезнев 1989: 83]. Об аполитичности автора, в центре мировоззрения которого на всех этапах его творчества пребывала уникальная человеческая личность, пишет и исследователь кузминской биографии А. Г. Тимофеев: «Кузмин относился к политике в высокой степени брезгливо и обычно чурался прямых политических оценок, <...> многократное, если не постоянное наблюдение происходящего отвержения человеческого достоинства смятенным

и разрушающимся обществом <...> подталкивало к эмоционально-поэтическому взрыву» [Тимофеев 1994b: 32, 33].

Как вынужденную изоляцию, вызванную неприятием общественно-политических условий 1920-х гг., представляет творческий путь Кузмина Дж. Э. Малмстад, автор первой биографии писателя, вышедшей на английском языке. По мнению исследователя, радостное приветствие Кузминым Февраля было созвучно позициям других деятелей искусств, прежде всего А. А. Блока: «Kuzmin's enthusiasm is typical of the times, as is the evidence that the poet expected an idyll of brotherhood and peace to ensue, trusting in the goodness and childlike qualities of the Russian masses» [Malmstad 1977: 221]. Негативное отношение к большевистскому перевороту и новому правительству, равно как и отсутствие возможностей для публикации привело к тому, что Кузмин стал писать меньше, переключившись на театральную и переводческую деятельность<sup>8</sup>.

Идею об эскапизме Кузмина 1920-х гг. разделяют Р. Д. Тименчик и А. В. Лавров [Лавров, Тименчик 1990а: 3–16], однако подчеркивают неабсолютность этой позиции, ее сложную взаимосвязь с мировоззрением автора: «Культурный и социальный нигилизм, сказывавшийся в послереволюционные годы безапелляционнее всего по отношению к тем ценностям, которые были наиболее дороги для Кузмина, казалось бы, должен был сделать его общественную позицию однозначно определенной <...> Между тем протест если и проявлялся, то по большей части в форме иронии, оценивающей перемены под знаком частной, бытовой жизни <...> Однако в целом мироощущение писателя оставалось неизменным» [Там же: 13–14].

Об изменении отношения Кузмина к политике пишет Н. А. Богомолов в своей первой монографии, посвященной биографии поэта. По мнению исследователя, для Кузмина 1900 — середины 1910-х гг., «старательно отделявшего политику и прочие события общественной жизни от своих

---

<sup>8</sup> Схожие мнения об отношении Кузмина к революции были высказаны в предисловиях к двум первым опубликованным в СССР сборникам произведений писателя. Так как временем расцвета творчества Кузмина авторы предисловий считали начало XX в., то его пореволюционное творчество опускалось или описывалось не слишком подробно. Е. В. Ермилова выстраивает биографию Кузмина как жизнеописание типичного модерниста, в творчестве которого «благодарность и хвалу миру, полному тепла и любви» необходимо рассмотреть за манерностью и «слишком “пряными”» мотивами [Ермилова 1989: 22], а его позицию по отношению к революции — как путь, которым пошли большинство представителей «серебряного века». По мнению автора второго предисловия, С. С. Куняева, Кузмин противился советской культурной политике: «Ему претила сама мысль о каком-либо диктате со стороны, о возможной “перековке” сознания по новым стереотипам, усиленно разрабатывавшимся в 20-е годы. Кузмин не желал служить ничьим идеям, кроме своих собственных, не желал разделять ничьи литературные принципы, опять же кроме своих» [Куняев 1989: 24]. Процесс отхода Кузмина от литературного процесса и Ермилова, и Куняев мотивируют усложнением условий для публикации, нападками в прессе и внутренними изменениями поэтики, становящейся все более герметичной («своего рода частокол, которым поэт естественно отгородился от происходящего вокруг» [Куняев 1989: 23]).

произведений, само представление о том, что его творчество может быть каким-то образом соотнесено с ними, было немыслимо» [Богомолов 1995: 41]. События Первой мировой войны сделали невозможными созерцание и аполитичное творчество и вызвали резкое отторжение автора от любых общественных проблем («Увидав рядом с собой неприкрашенный лик войны, Кузмин решительно от него отвернулся» [Там же: 42]). Тем не менее события Февральской революции Кузмин встретил с симпатией, хотя быстрое разочарование после октябрьского переворота заставило автора вновь обратиться к художественной свободе в таких намеренно аполитичных сборниках, как «Двум» и «Занавешенные картинки».

В наиболее авторитетной на настоящий момент биографии Кузмина Н. А. Богомолов и Дж. Э. Малмстад объединили свои подходы. Результатом этого стала новая точка зрения. Особенностью восприятия Кузминым событий революции становится «своеобразный эстетизм», который он усматривал в происходящем: «Для Кузмина события октября 1917 года и первых последующих месяцев представлялись неизбежными, но почти столь же неизбежно обреченными на провал, что придавало несколько романтический оттенок восхищению действующими лицами этой революции» [Богомолов, Малмстад 2013: 247]. После октябрьского переворота он меняет свою позицию на «отрезвление» и «полное неприятие большевистской власти и всех ее учреждений» [Там же], что влияет на общую идеологическую установку автора. Ядром представлений Кузмина в это время является убеждение в том, «... что очищение в его мире достигается не по евангельскому: “Не оживет, аще не умрет”, а помимо смерти. В плену, голоде, унижении человек все же жив <...> неуничтожимо божественное тепло, которое в любой момент может вдохнуть новую жизнь в уже иссохшую душу» [Там же: 250]. Поэтому главными темами для писателя с 1917 г. становятся религия и любовь, отраженные в циклах «София. Гностические стихотворения» и «Занавешенные картинки» (оба написаны в конце 1917 — начале 1918-го гг.); гностицизм превращается для Кузмина в способ истолкования современных ему событий: «Если первоначально на передний план выдвигается неприемлемость происходящего из-за разрушения привычной частной жизни, то со временем для Кузмина становится ясно, что все происходящее есть лишь часть некоего более общего процесса, который он неоднократно сравнивает с первыми веками нашей эры, со временем первоначального христианства и милого ему гностицизма» [Там же: 248].

Г. А. Морев склонен трактовать позицию автора в последние десятилетия его жизни как типичный пример «несовпадения» с советской реальностью: «Жизнь Кузмина все необратимее входила в “затаенное русло” подсоветского существования» [Морев 1998: 8]. В более ранней статье исследователь наметил иную точку зрения на творческий путь Кузмина, обладающую, как нам кажется, бóльшим эвристическим потенциалом. Размышляя о репутации Кузмина, несущей на себе даже в конце 1920-х гг. влияние критической рецепции начала века, и связывая этот

факт с политической ангажированностью высказываний об авторе и «опозиционностью» советскому режиму самого Кузмина, Г. А. Морев пишет:

Несмотря на то, что, действительно, эпизодическое участие Кузмина в советской литературной жизни, редкие выходы его на печатную поверхность во второй половине 1920-х — начале 1930-х годов <...> были встречены критикой с поразительной глухотой по обе стороны границы или остались незамеченными <...> было бы серьезной ошибкой, ведущей к неизбежному упрощению и схематизации биографии и «литературной репутации» Кузмина, считать эти, усугубленные внешними факторами, непонимание и невнимание «широкой публики» свидетельствами того, что последнее десятилетие своей жизни Кузмин провел в абсолютной литературной (само)изоляции, преувеличивать степень его «отторжения» от советского литературного мира (игнорируя реальную динамику его отношений с этим миром), ограничивать сферу его влияния и аудиторию в конце 1920-х — начале 1930-х годов кругом «сексуальных меньшинств» [Морев 1997а: 78–79].

Этот подход акцентирует внимание не на отторжении Кузминым советской действительности, начавшемся скорее во второй половине 1920-х гг., а на коротком периоде активного сотрудничества с раннесоветскими организациями и объединениями, выпавшем на рубеж первых двух десятилетий начала XX в. Однозначному неприятию советской действительности предшествовал короткий, но интенсивный период вовлеченности, попытки встроиться в масштабный процесс культурной перестройки общества, результатом чего стало несколько ярких произведений (пьеса «Вторник Мэри», сборники «Вожатый», «Нездешние вечера» и книга стихов «Параболы» — апогей творчества Кузмина 1920-х гг.). Перемещение фокуса внимания на этот факт кажется нам свежим и оригинальным подходом. Также Морев совершенно справедливо разводит репутацию Кузмина и «реальную динамику его отношений» с пореволюционным обществом, указывая на то давление, которое оказала «глухота современников» (обусловленная сложным комплексом причин) на последующую рецепцию. Этого давления не избежали не только читатели и критики, но и исследователи творчества Кузмина.

Позиция Кузмина конца 1920 — начала 1930-х гг. нуждается в более пристальном рассмотрении. Даже если этот анализ не изменит в корне наши представления о жизненном и творческом пути автора, у нас не будет схематичной картины, в которой Кузмин — лишь один из множества писателей, либо не сумевших «вписаться» в советскую действительность и окончивших свою жизнь в полном забвении, либо сознательно избравших путь изоляции от актуального литературного процесса.

### **Объем понятия «литературная репутация»**

Исследование литературных репутаций давно стало самостоятельной и признанной областью литературоведения. Один из первых исследователей литературных репутаций И. Н. Розанов в своей работе 1928 г. сосредоточился в основном на рецепции писателя современной ему кри-



тикой. Со временем понятие «литературная репутация» уточнялось: ее рассматривали как объект приложения все большего числа сил и все более разнообразных факторов. А. И. Рейтблат спустя почти семьдесят лет после Розанова существенно переориентировал направление исследований, подчеркнув, что большую роль в построении литературной репутации играют действия самого писателя. Рейтблат предлагает следующее определение литературной репутации, ставшее на настоящий момент наиболее употребительным:

...представления о писателе и его творчестве, которые сложились в рамках литературной системы и свойственны значительной части ее участников (критики, литераторы, издатели, книготорговцы, педагоги, читатели). Литературная репутация в свернутом виде содержит характеристику и оценку творчества и литературно-общественного поведения писателя. Это понятие близко по характеру употребительному в социологии термину «социальный престиж», который толкуется как «соотносительная оценка социальной роли или действия, социальной или профессиональной группы, социального института <...> разделяемая членами данного сообщества или группы на основании определенной системы ценностей» [Рейтблат 2001: 51–52].

Из этого определения следует, что изучение литературной репутации писателя предполагает детальный анализ всех аспектов деятельности автора в литературном процессе. Многочисленные работы о литературных репутациях конкретных писателей, появившиеся следом за статьей Рейтблата<sup>9</sup>, в целом идут по намеченному исследователем пути.

Вопрос о литературной репутации Кузмина был поставлен в небольшой, но исключительно важной статье Н. А. Богомолова. Исследователь по-новому подходит к проблеме литературной репутации, предлагая связать действия автора и критическую рецепцию его творчества сложными отношениями постоянного взаимовлияния:

...в понятии литературной репутации неизбежно существует и вторая сторона, относящаяся к самому писателю: творя не в безвоздушном пространстве, он неминуемо реагирует на критические отклики <...> соотнося истинное содержание своего творчества, каким оно представляется ему, с той внешней рецепцией, которая выражается в откликах «литературной общественности». <...> Ставя себя в определенные отношения с современниками, обладающими возможностью публично реагировать на преданные тиснению произведения, автор тем самым выстраивает и собственную позицию в литературе [Богомолов 1995а: 57]<sup>10</sup>.

Именно «вторая сторона» репутации, выделенная Богомоловым, будет иметь для нас первостепенное значение. Опираясь на существующие исследования, мы бы хотели заострить внимание на том, что кроме

<sup>9</sup> См. несколько характерных работ последних лет: [Антипина 2012; Машковцева 2012; Купцова 2018; Крылов 2019].

<sup>10</sup> Другие работы автора, посвященные роли Кузмина в конструировании собственного образа см.: [Богомолов 1995b; Богомолов 1995c; Богомолов 1995e].

внешних факторов, влияющих на действия автора, не менее важны и факторы сугубо субъективные<sup>11</sup>.

В кузминоведении распространена трактовка многих пореволюционных действий и предприятий Кузмина как вынужденных, вызванных материальными трудностями и потерей былой славы<sup>12</sup>. Это приводит к тому, что творчество Кузмина в глазах исследователей распадается на то, что писалось и делалось «для себя» и было подлинно художественным, — и то, что было представлено публике в расчете на сиюминутный успех и скорый гонорар. Мы предлагаем считать, что мотивация Кузмина не была столь односторонней и ее нужно рассматривать более подробно, принимая во внимание как явные, так и скрытые причины, побудившие актора совершить те или иные поступки. К примеру, театральная критика и работа для детского театра, к которым Кузмин вынужденно обратился после революции, были инспирированы уже имеющимся у него интересом к массовому искусству; в небольшой пьесе «Вторник Мэри» сходятся традиции, важные для Кузмина в разные периоды его творчества; программа объединения эмоционалистов прямо проистекает из эстетических воззрений писателя более раннего времени. Таким образом, за каждым материалистичным шагом проглядывает иная, скрытая подоплека.

Объяснить этот процесс поможет обращение к понятию Пьера Бурдьё — «логика практики». Логика практики, по Бурдьё, всегда базируется на сочетании двух интересов: внешнего — «экономического» — и внутреннего — «символического», относящегося к области внерационального и субъективного. В то время как «экономическая» сторона социального действия всегда находится на виду и от этого может казаться доминирующей и единственной целью практики, ее внутренняя логика скрыта от стороннего наблюдателя [Бурдьё 2001]. Иными словами, каждый поступок актора (в нашем случае — писателя) сочетает в себе объективный и субъективный смыслы, ни один из которых не может считаться преобладающим.

Однако именно сочетание этих мотивировок образует «единство стиля» — образа и репутации. Построение писательской стратегии через реализацию множества мелких тактик первоначально исходит из индивидуальных качеств и предпочтений актора, будучи обусловлено особенностями

<sup>11</sup> Пьер Бурдьё предложил рассматривать взаимодействие автора с различными властными институтами через идею накопления «символического капитала» — силы, заставляющей агента поля выбирать ту или иную позицию внутри самого поля [Бурдьё 2000; Бурдьё 2005а; Бурдьё 2005b; Бурдьё 2005с]. Однако поле литературы, исследуемое Бурдьё, представляло собой модель определенной историко-литературной ситуации, в которой автор, зная законы поля и собственные траектории в нем, мог двигаться в выбранном направлении, придавая всем своим поступкам определенный смысл. Раннесоветскую литературу такая модель не может определить полностью вследствие неоднородного характера литературного процесса и постоянного вторжения власти в область свободного творчества.

<sup>12</sup> Следы такого отношения можно встретить в: [Морев 1998; Богомолов, Малмстад 2013: 239–296; Панова 2014] и др.



ми его личности. Так, в дневниковой записи от 30 июня 1906 г. Кузмин размышляет о своем уникальном творческом и жизненном пути на фоне предъявляемых к нему обществом ожиданий:

Будучи вчера чуть не весь день у Ивановых и «Говоря много об Антиное», пришли к убеждению <...> что я делаюсь в дневнике все более однообразным и неинтересным, что не занимаюсь, веду безалаберную жизнь, размениваюсь на мелочи <...> Разве я должен жить так, чтобы дневник был интересен? Какой вздор! <...> Неужели и Сомов будет за мой отъезд? Все равно я и для него не могу сделаться другим, и если я выдыхаюсь, размениваюсь на мелочи, меняюсь, я ничего не могу поделать, вполне уверенный, что будет то, что быть должно и что это будет лучше всяких придуманностей [Дневник 2000: 185–186].

Из этой записи явствует, что для писателя уже на раннем этапе его карьеры было важно чувство безусловной направленности его поступков к какому-то благоприятному исходу. Это чувство можно объяснить через введенное Бурдые понятие *illusio*, «чувство игры». Так французский социолог называет способность, действуя в рамках практической логики, неосознанно выбирать наилучшие в данных условиях траектории социального действия, делать выбор, который, «хотя и не является намеренным, не становится от этого менее систематическим и который, хотя и не управляется и не подчиняется организующему воздействию со стороны цели, не перестает быть носителем определенного рода ретроспективной целесообразности» [Бурдые 2001: 127]. Руководствуясь логикой, сочетающей в себе объективные и субъективные причины, будучи погруженным в социальные взаимодействия и ориентируясь в сложившейся вокруг него ситуации, автор, конструируя собственное «лицо», подспудно делает единственный социально приемлемый выбор. Поступки и действия Кузмина, складываясь в единственно возможном для него порядке, сформировали в итоге ту творческую личность, которой он стал.

Таким образом, мы будем рассматривать литературную репутацию Кузмина как результат взаимодействия авторской стратегии (и ее конкретных реализаций — тактик, каждая из которых является синтезом экономических и символических интересов, и направленность которых определяется знанием автором законов литературного и социального процессов) и рецепции, выстроившихся в единственно возможном в наличествующих социальных условиях порядке.

Обращаясь к жизни и творчеству Кузмина 1917–1924 гг., мы хотим выяснить, чем были обусловлены динамика творчества писателя и его рецепция в этот период. Это будет **основной целью** нашего исследования.

Для ее достижения важным представляется решить следующие задачи: во-первых, описать своеобразие литературной репутации Кузмина в 1917–1924 гг., а также в период, непосредственно предшествующий этому времени;

во-вторых, дать представление о динамике общественно-политической позиции Кузмина в первые пореволюционные годы и ее влиянии на творчество автора;

в-третьих, осветить деятельность Кузмина в первые пореволюционные годы, перенеся фокус на примеры сотрудничества писателя с советскими организациями и союзами.

Выбор материала для исследования был скорректирован несколькими обстоятельствами. Во-первых, обращением к сюжетам, которые не были разработаны ранее: по этой причине такие безусловно значимые для понимания творчества Кузмина аспекты, как интерес к гностической философии в 1917 г.<sup>13</sup>, создание сборника «Занавешенные картинки», переводческая деятельность и др. остаются за пределами нашей работы. Сознательно ограничивая материал, мы выбираем только те свидетельства, которые имеют прямое отношение к творчеству, общественной позиции и деятельности нашего героя.

Изучение литературной репутации обязывает привлекать широкий круг письменных свидетельств, учитывать как опубликованные рецензии, статьи или отзывы, так и мемуарную литературу, письма, дневники (и самого автора, и его читателей). Однако выбранный нами период вносит свои коррективы: эпистолярные документы Кузмина первых пореволюционных лет почти отсутствуют. В многолетних дневниковых записях автора обнаруживаются три лакуны, две из которых приходятся на интересующее нас время. Это тетрадь № VII, содержащая записи с 29 октября 1915 г. по 12 октября 1917 г., и тетрадь № IX, в которую вошли записи с 28 июля 1919 г. по 27 февраля 1920 г. По мнению С. В. Шумихина, потери произошли уже в момент продажи Кузминым своего дневника в Государственный литературный музей в ноябре 1933 г. [Шумихин 1990: 140]. Архив Кузмина более поздних лет сохранился фрагментарно. Та же участь постигла и документы его ближайшего круга: архив Ю. Юркуна был конфискован и, вероятнее всего, уничтожен после его ареста в 1938 г.; несмотря на старания О. Н. Гильдебрандт-Арбениной, которой удалось спасти некоторые рукописи Кузмина и Юркуна, часть их погибла в блокадном Ленинграде<sup>14</sup>. Некоторые документы и самого Кузмина, и относящиеся к деятельности его и его круга в 1920–1930-х гг. сохранились в архиве С. Э. Радлова [Куранда 2015] и некоторых других.

Обращает на себя внимание и еще одно обстоятельство: если до революции литературная репутация Кузмина активно формировалась в том числе и в прессе, доступной читателю, то послереволюционная слава писателя бытовала в год от года все более сужающемся кругу лично зна-

<sup>13</sup> Гностическую символику и образность в лирике Кузмина подробно описала Л. Г. Панова: [Панова 2006: 1, 452–559].

<sup>14</sup> Историю архива Кузмина и документов Юркуна после 1938 г. см. во вступительной заметке Г. А. Морева, предпосланной комментарию к дневнику Кузмина 1934 г.: [Дневник 1934: 179–183]

комых ему людей, отзывы которых до нас почти не дошли. Поиск и анализ этих эго-документов — задача отдельного исследования. Взвешивая эти факторы, необходимо признать, что любая реконструкция писательской стратегии Кузмина пореволюционных лет будет неизбежно неполной и приблизительной, в чем мы отдаем себе отчет.

В нашем исследовании одно из центральных мест отведено литературному быту эпохи; мы также стараемся как можно больше затронуть общественный, политический и культурный контексты. В попытках описать динамику творческой стратегии Кузмина в целостности, мы обращаемся к разным сферам его многообразной деятельности: в работе будут проанализированы поэзия, проза, драматургия и критика автора, для чего мы привлекаем инструментарий стиховедения и нарратологии.

### Структура работы

Диссертационная работа состоит из пяти глав, введения и заключения. Структура работы продиктована целью рассмотреть творчество и позицию автора в динамике и подчинена хронологическому принципу.

В первой главе **«Особенности литературной репутации Кузмина (1906–1924)»** мы позволяем себе выйти за рамки обозначенной в заглавии диссертации хронологии, чтобы сделать более общие наблюдения над особенностями литературной репутации писателя. В первом параграфе мы определяем объем репутации Кузмина, показываем ее формирование на рубеже 1900–1910-х гг., отклик на нее самого писателя и репродуцирование критиками в последующие годы, а также выделяем в этой репутации ее ядро — статичный, ограниченный несколькими текстами и образами набор сюжетов. Во втором параграфе этой главы показано, что эта репутация перестала быть актуальной для автора уже в начале 1910-х гг. и целью творчества Кузмина последующего периода было создание нового публичного образа. Для этого писатель избирает тактику отказа от репутации поэта-символиста и становится постоянным автором популярных еженедельных газет и журналов, попутно меняя свои жанровые и стилистические предпочтения, осваивая более простые сюжеты и широко используя возможности сказа. Значительную роль в этом процессе сыграло создание писателем «Военных рассказов» в 1914–1915-х гг. Эти тенденции, укрепленные вниманием к поэтике футуризма, приводят Кузмина к той общественной и литературной позиции, которую он занял в 1917 г.

Во второй главе **«Кузмин в 1917 г.: общественно-литературная позиция и поэтика»** мы останавливаемся на творчестве автора 1917 г., для чего выбираем несколько опорных текстов: стихотворения, непосредственно посвященные революции, и оду «Враждебное море». Так как документальных свидетельств позиции Кузмина в этот период не сохранилось, художественные произведения становятся единственным способом исследовать отношение писателя к революции. В то время как поэтика Кузмина находится под сильным влиянием контактов с «левыми» художниками, его

общественно-политическая позиция 1917 г. формируется под воздействием демократических настроений либеральной интеллигенции. С февральскими событиями Кузмин связывает надежды на прекращение Первой мировой войны. Энтузиазм Кузмина в отношении революции был обусловлен надеждами на обновление общества и автономию искусства в нем, верой в скорое прекращение войны и активизацией авангардного искусства, открывающего новые творческие возможности. Однако этот подъем был недолог: уже к концу 1917 г. начинает нарастать разочарование Кузмина в новых порядках, что отражается и на его творчестве — он уходит в область минимально связанных с политикой тем.

Третья глава **«Поиск новой стратегии (1917–1921 гг.)»** концентрируется на периоде временного кризиса творчества писателя, вызванного его нарастающим неприятием пореволюционной действительности. Авторская стратегия в эти годы радикально меняется: если до 1917 г. Кузмин стремился преодолеть свою репутацию, стать актуальным писателем и максимально расширить аудиторию, то после революции он возвращается к темам, репутации и славе более раннего периода. Разные проявления этого процесса мы рассматриваем в четырех сюжетах. Первый посвящен короткому периоду сотрудничества Кузмина с советским театром. Захваченный пореволюционным воодушевлением, Кузмин с охотой берется за проекты новой власти, однако выбирает сферы минимального идеологического диктата — детский и кукольный театры. Мы описываем как непосредственную деятельность Кузмина для этих театров (создание пьес, участие в постановках), так и критическое осмысление революционного театра в его статьях и рецензиях. Второй сюжет — творческая история и поэтика пьесы «Вторник Мэри». Пьеса рассмотрена в нескольких контекстах, из которых наиболее значительными представляются революционная лирика Кузмина, кинематограф и творчество А. А. Блока 1900-х гг. Третий сюжет связан с темами кукол, кукольного театра, которые становятся для Кузмина одним из способов выразить отношение к жизни в пореволюционной России. Четвертый сюжет посвящен двум основным практикам Кузмина первых пореволюционных лет: публикации и republicации текстов, созданных в 1917 г., и переосмыслению авангардной поэтики, которую Кузмин начал развивать в революционный год.

Четвертая глава **«Участие Кузмина в литературных группах и союзах»** посвящена преимущественно началу 1920-х гг. Если предшествующий период мы выстроили вокруг деятельности Кузмина для театра, то доминантой этого времени можно считать участие писателя в различных литературных союзах, как неофициальных (группа «Марсельские матросы»), так и официальных (Всероссийский союз поэтов). Композиция главы подчинена хронологическому принципу. В первом параграфе мы обращаемся к небольшому кружку молодых поэтов «Марсельские матросы», в котором были реализованы многолетние замыслы Кузмина о создании идеальной литературной группы. Параллельно мы уточняем отношение писателя к литературным союзам, показывая, что он вовсе не был их

безусловным противником. Во втором параграфе идет речь об участии Кузмина в одной из первых поэтических организаций Петрограда. Этот сюжет позволяет нам выявить дискурсивные практики, определяющие деятельность Петроградского отделения Союза поэтов в начале 1920-х гг. и непосредственно влияющие на репутацию Кузмина. Мы показываем, что взлет репутации Кузмина, пришедшийся на время его деятельности в Союзе, был обеспечен совпадением нескольких факторов, как внутри-литературных, так и социокультурных.

Пятая глава **«Подъем и спад литературной репутации (1922–1924 гг.)»** сфокусирована на верхней границе обозначенного периода. На эти годы пришлось сразу несколько громких предприятий Кузмина — организация объединения эмоционалистов, выход сборника «Условности», выход книги стихов «Параболы» и участие в организации нового Союза поэтов. Анализ четвертого раздела сборника «Условности» позволяет сделать вывод, что эстетика эмоционализма продолжала творческие поиски Кузмина 1910-х гг. и стала предельным выражением идей о независимости искусства. Стратегия Кузмина снова меняется: на смену отрицанию идей 1910-х гг. идет их переосмысление, приводящее писателя к попытке встроиться в актуальный дискурс. Однако масштабные идеологические перемены совпадают с рядом личных неудач и неудач Кузмина, что влечет быструю утрату им авторитета. За стремительным взлетом популярности автора в 1920-е гг. последовало не менее резкое падение, от которого Кузмин уже не смог оправиться, постепенно исчезая из печати и актуальной литературной жизни.

Перипетии литературной репутации и писательской стратегии Кузмина, рассмотренные на широком фоне эпохи, высвечивают и более общий сюжет: постепенную смену культурной парадигмы, формирование советского официального искусства и встречное ему создание неофициальной культуры, на долгие годы определившие развитие литературы в Советской России.

Этой диссертации не было бы без поддержки многих людей. Я сердечно благодарю Любовь Николаевну Киселеву за участие, веру в меня и мою работу, Леа Лембитовну Пильд и Романа Григорьевича Лейбова за внимательное отношение к моему исследованию и помощь на разных его этапах. Всем лучшим в этой работе я обязана Марии Витальевне Боровиковой — чуткому научному руководителю, тонкому исследователю и прекрасному человеку.

Писать о Михаиле Кузмине невозможно без опоры на знания, накопленные моими предшественниками. Идти по проторенным ими дорогам — большая гордость и ответственность. Я бесконечно признательна Николаю Алексеевичу Богомолу за помощь и одобрение, и мне бесконечно горько, что он не сможет прочесть эту книгу.

Отдельные слова любви и признательности хочется сказать моим друзьям и моей семье. Что бы ни случилось, их вера, помощь и терпение всегда были со мной.

## ГЛАВА 1

### ОСОБЕННОСТИ ЛИТЕРАТУРНОЙ РЕПУТАЦИИ КУЗМИНА (1906–1924 гг.)

#### 1.1. Формирование и репродуцирование статичной репутации

Февральские события 1917 г. стали переломным этапом для России, затронув самые разные сферы культурной и общественной жизни. Уже в начале марта 1917 г. художники и музыканты Петрограда стали обсуждать положение искусства в новом государстве. Этот вопрос расколол большую часть творческой интеллигенции на два лагеря: в первом приветствовали создание государственного органа, ведающего всеми вопросами художественной жизни (т. н. «Министерства искусств»)¹. Вокруг этой идеи объединились М. Горький, Ф. И. Шаляпин, А. Н. Бенуа, М. В. Добужинский, Н. К. Рерих, К. С. Петров-Водкин, И. А. Фомин и др., создав уже 4 марта «Комиссию 8-ми» («Комиссию Горького»), целью которой было устройство художественных дел и охрана памятников культуры в условиях ликвидации прежних контролирующих инстанций.

Слухи о создании «министерства искусств» вызвали беспокойство в среде художественной интеллигенции Петрограда: писатели, художники, композиторы опасались, что власть над искусством будет сосредоточена в руках одной группы. 8-го марта по инициативе Ильи Зданевича был создан «союз художественных, артистических, музыкальных и поэтических обществ, выставок, издательств, журналов» «Свобода искусству». В него вошли преимущественно представители «левого» направления в живописи и литературе: В. В. Маяковский, Н. Н. Пунин, В. М. Ермолаева, Е. И. Турова, а также Н. И. Альтман, К. Л. Богуславская, Л. А. Бруни, В. В. Воинов, А. С. Лурье и др.². Группа опубликовала воззвание, призывающее к борьбе за независимый статус искусства в новом государстве:

...Ратуйте за свободу искусству. Боритесь за право на самоопределение и самоуправление. Революция творит свободу. Вне свободы нет искусства. <...> Отвергайте замыслы наложить оковы на свободу. <...> Протестуйте против учреждения министерства искусств или иного ведомства, против захвата власти отдельными группами...³

¹ О Союзе деятелей искусств и первых пореволюционных художественных организациях Петрограда см. следующие работы: [Динерштейн 1958: 541–569; Лапшин 1983: 73–85; Жуков 1989: 39–55; Перхин 2002: 47–124; Крусанов 2003: 2, кн. 1, 8–29]. Отметим, что хронология событий в этих работах несколько различается, равно как и изложение некоторых фактов. В дальнейшем вся фактическая информация взята преимущественно из последней работы.

² Состав группы и деятельность на начальном этапе реконструированы в работе М. Марцадури: [Марцадури 1990: 42–48].

³ Цит. по: [Крусанов 2003: 2, кн. 1, 9]. Воззвание было опубликовано в следующих изданиях: Правда. 1917. № 6. 11 марта. С. 4; День. 1917. № 6. 11 марта. С. 3; Русская воля. 1917. № 10. 11 марта. С. 7.



Михаил Кузмин присоединился к союзу «Свобода искусству», а чуть позже стал членом Союза деятелей искусств — организации, созданной как компромисс между сторонниками «министерства» и приверженцами свободного искусства. Эти действия показывали, что Кузмин, как и многие деятели искусства, связывал с революцией надежды на обновление общества и сам хотел принять участие в этом эпохальном процессе. Это подтверждают и стихотворения Кузмина, появившиеся в апреле — мае 1917 г. в петроградских изданиях. Всего было опубликовано четыре текста: «Русская революция» (Нива. 1917. № 15), «Волинский полк» (Русская воля. 1917. 16 апр. Утр. вып.), «Майский день» (Русская воля. 1917. 18 апреля. Утр. вып.) и «Не знаю, душа ли, тело ли...» (Русская воля. 1917. 17 мая. Утр. вып.).

Наполненные энтузиазмом стихотворения стали объектом критики и пародии. В № 20–21 «Журнала журналов» был помещен стихотворный фельетон с характерным названием «Самоопределившиеся. (История новейших метаморфоз)». Его автор Д. Н. Тигер, один из постоянных сотрудников сатирических отделов «Журнала журналов» и «Нового Сатирикона», писавший под псевдонимом Доль, высмеивал пореволюционное творчество С. Городецкого, М. Кузмина, Ф. Сологуба, В. Маяковского, И. Северянина. Насмешка строилась на противопоставлении их дореволюционной репутации и аполитичной позиции — революционному энтузиазму, проявившемуся в перенасыщенных февральской символикой текстах. Например, в отрывке о Северянине узнаваемые штампы его поэзии курьезно соседствовали с революционными реалиями: «Расставшись с вкусным ананасом, / С кабриолетом, с негой век, / Запел наш нежный странным басом: / — Ко мне, грезерки! Я — эс-дек» [Тигер 1917]. Схожий прием можно обнаружить и в части, посвященной Кузмину:

...От милых банщиков и коз  
Махнул он прямо в стан... эс-эров.  
Из чьей-то юбки красный флаг  
Скроил умелыми руками  
И сонм республиканских благ  
Воспел рублеными строками.  
Теперь, огромный красный бант  
К груди пришив блудливой музе,  
Он славит, как влюбленный франт,  
Лик «ангела в рабочей блузе»... [Тигер 1917]<sup>4</sup>.

Объектом осмеяния Кузмина критик избрал стихотворение «Русская революция», особенно отметив его последние строки:

<sup>4</sup> Отметим, что это стихотворение начинается со строчек «Он долго тешился с козой, / Он славил банщика упрямо...». Если вторая однозначно отсылает к эпизоду из романа «Крылья», то первая заимствована из стихотворения В. Я. Брюсова «In hac lacrimarum valle» (из сборника «Urbi et Orbi», 1903): «Мы натешимся с козой, / Где лужайку сжали стены» [Брюсов 1973–1975: 1, 307]. Автор стихотворного фельетона осуждает в нем не столько Кузмина, сколько всю модернистскую литературу, сменившую эстетизацию порока на революционный энтузиазм.

...По словам прошел крепкий наждак  
 (Обновители языка, нате-ка!),  
 И слово «гражданин» звучит так,  
 Словно его впервые выдумала грамматика.  
 Русская революция — юношеская, целомудренная, благая —  
 Не повторяет, только брата видит в французе,  
 И проходит по тротуарам, простая,  
 Словно ангел в рабочей блузе (с. 631)<sup>5</sup>.

Насмешка Доля была не единственной: на протяжении 1917 г. в «Журнале журналов» появилось еще несколько критических заметок. Часть их касалась прежнего творчества Кузмина: автор «Крыльев» с его репутацией писателя-порнографа стал эмблемой дореволюционного мещанства и развращения нравов. В начале 1917 г. в «Журнале журналов» (№ 2) был помещен стихотворный фельетон «Литературные гадания», в котором произведения Кузмина сулили гадающим «...порок, разврат, / Страсть до иступлений» [Томский 1917a]. В том же журнале, вышедшем уже после революции (№ 12), общественная ситуация 1909 г. описывалась в одном из фельетонов через произведения, имевшие славу непристойных и порнографических, — в число которых, разумеется, попало и творчество Кузмина: «Не думайте о революции и конституции — от того и другого бока болят. Слушайте лучше нас и идите за нами. Мы все здесь: Зиновьева-Аннибал, Арцыбашев, Кузмин... Мы все с вами... Ципочки, тушите огни...» [Томский 1917b: 15]. Та же тема — в № 17 «Журнала журналов»: «Она [демократия] способна на все. Вплоть до того, что в один прекрасный день решительно потребует у нас: — А нет ли у вас чего-нибудь почитать? Попробуйте тогда выйти к ней с сочно рассказанным еврейским анекдотом Юшкевича или гомосексуальной историйкой Кузмина» [Бухов 1917b: 7].

Наиболее резко критика прошла по новому творчеству Кузмина: «М. Кузмин, заделавшись республиканцем, выпорхнул в “Ниве”. Этого специалиста по банщикам, как оказывается, больше всего радует, что русская революция не только “благая” как “ангел в рабочей блузе”, но еще и то, что она целомудренная. В чем ином, а в целомудрии товарищ Кузмин толк понимает» [W 1917]. Анонимный критик называет поэта «новоявленным кулинаром от революции», который «подлизывается» к свершившимся событиям, пачкая слово «революция» своими «нечистыми прикосновениями».

Можно выделить несколько причин, по которым Кузмин подвергся этой атаке. «Русская революция» была опубликована в «Ниве» в середине апреля, но количество рецензий со временем не только не сократилось, но стало еще больше с выходом стихотворений в «Русской воле». Репутация газеты дискредитировала помещенные в ней тексты, даже если

<sup>5</sup> Здесь и далее стихотворения Кузмина, кроме специально оговоренных случаев, цит. по: [Кузмин 2000a] с указанием номера страницы в круглых скобках в тексте.



чисто внешне они не отличались от поэтической продукции, наполняющей другие издания. Инициатива создания «Русской воли» принадлежала министру внутренних дел А. Д. Протопопову, а ее первоначальная программа состояла в освещении преимущественно экономических вопросов. Средства, выделенные на газету, позволили привлечь в нее лучшие литературные силы — Л. Андреева, А. И. Куприна и др. «Журнал журналов», как и многие другие издания, негативно относился к этой газете, еще до выхода в свет прозванной «литературно-банковской затеей» [Оксман 1932], и посвятил ей целый разворот в № 2 за 1917 г., критикуя грубую попытку купить за большие гонорары мнение и талант литераторов и журналистов: «В “Русской воле” — и созидющую и разрушающую роль сыграл тот, слишком толстый и аппетитно приоткрытый кошелек» [Бухов 1917а: 10]<sup>6</sup>. Энтузиастические стихи Кузмина, появившиеся на страницах этого скомпрометировавшего себя издания, вероятно, воспринимались не как выражение подлинного революционного энтузиазма, а как заказные произведения.

Особенно резкие отзывы вызвало само содержание кузминских стихов. Стихотворение «Русская революция» насыщено расхожими образами и стереотипной революционной риторикой: музыка, красные банты, всеобщее братание, лозунги, указание на знаковые события (восстание Волынского полка), характерная лексика («гражданин»), отождествление революции с Пасхой, отсылка к Французской революции.<sup>7</sup> Оно выглядит органично в контексте пофевральской энтузиастической лирики, примеры которой в большом количестве появились на страницах российских газет в марте — апреле 1917 г. Их авторами были мэтры, например, В. Брюсов: «На улицах красные флаги, / И красные банты в петлице, / И праздник ликующих толп; / И кажется: властные маги / Простерли над сонной столицей / Туман из таинственных колб» («На улицах». — Русские ведомости. 1917. № 51. 5 марта [Брюсов 1973–1975: 2, 219]), малоизвестные поэты вроде А. Липецкого: «Найдена Свобода, / Пали цепи в прах, / Пали... у народа / Песня на устах. <...> / Добрый для Свободы, / Нужен, братцы, дом...» (Нива. 1917. № 15)<sup>8</sup>, поэты, печатавшиеся на страницах изданий

<sup>6</sup> Основным объектом критики была попытка в рамках одного издания обслуживать интересы капитала и быть органом культуры: «Во главе современной газеты может стоять газетчик — под руку с политиком — Гессен под руку с Милюковым, это сочетание понятное. Но газетчик под руку с литератором, мыслителем, ученым? Ненормально это, противоестественно» [Левидов 1917а]. А. Бухов отметил, что «Русская воля», которая задумывалась как «первая в России газета, выходящая не на кустарных началах, а европейски оборудованная, с широким денежным размахом», не оправдала ожиданий — по своему уровню издание ничем не отличалось от множества других [Бухов 1917а: 10].

<sup>7</sup> Об этих и других символах революции и революционной риторике 1917 г. подробнее см.: [Колоницкий 2012].

<sup>8</sup> См. эту же образность в стихотворении Кузмина: «Мы не только хороним, мы строим новый дом. / Как всем в нем разместиться, / Подумаем мы потом...» (с. 631).

для рабочих: «Свершилось... И рухнули своды / Презренной, кровавой тюрьмы <...> / Да здравствуют братства объятья! / Да здравствует вольный народ!...» (Я. Бердников «Свершилось...». — Правда. 1917. 7 марта).

Пародист из «Журнала журналов», однако, вынимает эти образы из их исходного революционного контекста и помещает в другой — контекст повести «Крылья» и сложившейся репутации ее автора. По этой причине «огромный красный бант», который Кузмин надел на грудь «блудливой музе», обнаруживает двусмысленный подтекст: красные банты и флаги были частью антуража улиц Петрограда в конце февраля — начале марта 1917 г.<sup>9</sup>, и в отсутствие достаточного количества ткани нужного цвета их иногда действительно делали из предметов одежды, в том числе и юбок [Колоницкий 2012: 24]. В пародии эта деталь гипертрофирована и превращена в знак франтовства и жеманства, отсылающий к образу Кузмина-денди (впоследствии закрепленного в мемуарах Г. В. Иванова [Иванов 1928: 126]). Обращение поэта к «ангелу в рабочей блузе» предстает как порыв гомосексуальной любви. Сатирический эффект достигался тем, что революционная риторика стихотворения «подсвечивалась» знаниями об «ином» Кузмине.

Безусловно, творчество и личность Кузмина и ранее становились объектами пародии: особенно много их появилось в 1906–1908-м гг. в связи с выходом первого романа и сборника писателя<sup>10</sup>. Однако нетрудно описать отличие пародий 1900-х гг. от критики 1917 г. Первые были сосредоточены на воспроизводстве и обыгрывании узнаваемых поэтических приемов, образов и тем Кузмина, создавая комический или иронический эффект (и тем самым способствовали закреплению репутации автора). Критика 1917 г. была сатирической, обличительной по духу и направлена на дискредитацию новой позиции писателя: подчеркивался как зазор между его до- и пореволюционным творчеством, так и несоответствие сложившейся репутации автора — новому образу «поэта-гражданина», который он выстраивал в стихотворениях весны 1917 г. Если ранее Кузмина высмеивали за «кузминские» темы и приемы, то в описанных выше случаях его подвергают критике за то, что он взялся с привычным ему поэтическим арсеналом за «некузминские» темы.

В 1917 г. выявилось напряжение, существовавшее между ожиданиями читателей, репутацией Кузмина и его новыми выступлениями в печати.

<sup>9</sup> Красные банты как характерную деталь антуража улиц революционных городов отмечали многие современники. См. название цикла Брюсова «В дни красных знамен» и строки из одного стихотворения, вошедшего в его состав: «И втайне жаль, что нынче мне не пятнадцать лет, / Чтоб славить безраздумно, как юноша-поэт, / Мельканье красных флагов и красный, красный цвет!» («В мартовские дни», 3 марта 1917 г. [Брюсов 1973–1975: 2, 221], очерк М. Кольцова (1920) «... молодой солдат с порванным рукавом и красным бантом на штыве...» [Кольцов 1957: 31] (его разбор см.: [Слезкин 2019: 125–127])).

<sup>10</sup> Большой иллюстративный материал и анализ пародий этого периода представлен в: [Корниенко 2000: 114–144].

Тот факт, что Д. Тигер и другие критики не сочли нужным пояснять, откуда заимствованы те или иные образы, ставшие объектами насмешки, свидетельствует о том, что к середине 1910-х гг. существовала готовая модель восприятия Кузмина и его творчества, без лишних слов понятная читающей публике.

На существование образа, влиявшего на восприятие современников и определившего посмертную рецепцию Кузмина, указывали уже первые исследователи его творчества. В этапной для кузминоведения статье В. Ф. Марков рассуждает о сложившемся образе поэта, «три кита» которого были определены как «гомосексуализм, стилизация и прекрасная ясность» [Марков 1977: 397]. Своеобразие кузминской легенды, по мнению Маркова, заключалось в сосуществовании разных мифостроительных «констант» в одно и то же время в разных культурных и социальных пластах. Необходимость справиться с количеством кузминских образов заставляла исследователей разводить их и рассматривать смыслы вокруг каждого из них отдельно, как поступили, к примеру, А. В. Лавров и Р. Д. Тименчик (которые в целом следуют типологии Маркова, однако выделяют в репутации Кузмина «идею анахронизма») [Лавров, Тименчик 1990a]; С. Ю. Корниенко (определившая «маски» Кузмина как «Антиной», «Старый Калиостро» и «Меншиков в Березове») [Корниенко 2006] и позднее Л. В. Аносова [Аносова 2008]. Г. А. Морев переосмыслил репутацию Кузмина, описав ее не в терминах «масок» или «образов», а как сформированный нарратив, предопределяющий траектории рецепции автора: «Удручающее непонимание современников, усвоивших в отношении Кузмина лишь изобретенную Ивановым в 1906 году дефиницию — “живой анахронизм” — естественно оформилось после 1917 года в еще один, своего рода “некрологический миф” о поэте <...> от которого именно в это время Кузмин отказывается, возводя протеичность в основной принцип поэтики» [Морев 1998: 10].

Применительно к случаю Михаила Кузмина нам хотелось бы развести две «литературные репутации». Первая — это процесс конструирования автором своего литературного и социального лица, за которым мы оставляем устоявшееся слово «стратегия». Эта долгоиграющая, далекоидущая стратегия получает реализацию через множество меняющихся тактик — конкретных актов социального действия. Вторая репутация — это область рецепции, которую составляют рецензии, критика и иные формы публичного восприятия творчества и личности автора. В ней мы выделяем мифологизированный образ автора, сложившийся в критических отзывах в начале его литературного пути, закреплённый и растиражированный в периодике и посвящениях и оказавшийся столь устойчивым, что на протяжении долгих лет подавлял и подчинял себе иные трактовки. Отличительной чертой такого способа рецепции можно назвать формульность, нечувствительность к реальным изменениям в поэтике и стратегии автора, ограниченное число моделей истолкования и безусловно принимаемый авторитет. Эту репутацию традиционно называют авторским мифом или

сложившимся образом автора, мы же предлагаем использовать также слова «статичная» репутация и «ядро репутации» автора, акцентируя внимание на неподвижности этой части рецепции. Мы считаем важным отойти от понятий «миф» и «образ». Как мы покажем далее, цельный «образ» Кузмина неоднократно трансформировался — и неподвижная репутация была лишь одним из его слагаемых. Слово «миф» содержит коннотацию вымысла, недостоверности. Не меньше проблем создает и использование слова «культ»<sup>11</sup> с его значением «почитания» и «преклонения»: мы покажем, что на протяжении творческой жизни писателя сложившаяся неподвижная репутация гораздо чаще была предметом нападков, чем восхищения, и приносила автору гораздо больше проблем, нежели преференций.

В первой половине 1917 г. выявили себя две противоположные силы: критика стремилась соотнести новое творчество Кузмина с уже существующей моделью восприятия, а сам автор пытался в новых произведениях преодолеть укоренившуюся репутацию аполитичного «эстета». В первом случае мы видим работу статичной репутации, во втором — авторской стратегии. Очевидно, что в середине 1910-х гг. соотношение этих категорий меняется по сравнению с предшествующим периодом творчества Кузмина. Для того, чтобы описать эти изменения, необходимо проследить, как складывалась ядерная часть кузминской репутации и как развивалась писательская стратегия автора до 1917 г.

Определение объема статичной репутации представляется наиболее простой задачей. Хотя первые печатные выступления Кузмина относятся к рубежу 1890–1900-х гг. (первая публикация — «Три романа» (1898) — прошла незамеченной [Дмитриев 2016: 23–28]; вторая, в «Зеленом сборнике стихов и прозы» (1904), удостоилась отзывов Брюсова и Блока), узнаваемый образ автора начинает складываться в 1905–1906-м гг. с вхождением Кузмина в петербургскую литературную жизнь. После выхода в «Весах» (1906. № 7) части цикла «Александрийские песни» формируется знаменитый образ Кузмина — живого «александрийца»<sup>12</sup>, наиболее известный по рецензии М. А. Волошина, который использовал прием отождествления лирического героя цикла с его автором:

Когда видишь Кузмина в первый раз, то хочется спросить его: «Скажите откровенно, сколько вам лет?», но не решаешься, боясь получить в ответ: «Две тысячи». <...> В его наружности есть нечто столь древнее, что является мысль, не есть ли он одна из египетских мумий, которой каким-то колдовством возвращена жизнь и память («Александрийские песни» Кузмина). — Русь. 1906. № 83. 22 дек. [Волошин 2003–2015: 6, кн. 1, 22].

<sup>11</sup> Это слово использует в своих исследованиях динамики посмертной литературной репутации Р. Д. Тименчик [Тименчик 2017; Тименчик 2018].

<sup>12</sup> О том, как складывалась репутация «александрийца», в которой культурные чаяния интеллигенции и традиция изображения «русского Египта» совпали с личными особенностями самого Кузмина, см.: [Панова 2006: 1, 334–348].

Впервые «александрийцем» назвал Кузмина не Волошин, а Вяч. Иванов на одном из собраний на «башне»: «Вяч<еслав> Ив<анович> говорил очень интересно и верно об эпохах органических и критических, трагизме и *jardin d'Épicure*, мне было неловко, что он вдруг заметил: “Вот прямо против меня талантливый поэт, автор “Алекс<андрийских> песень”, сам Александриец в душе”» (запись от 25 апреля 1906 г. [Дневник 2000: 137]). Однако такая номинация была вызвана не столько «Александрийскими песнями» самими по себе, сколько интересом Иванова к особому типу творческого сознания, которое он называл «александрийским»<sup>13</sup>. Кроме того, в дни, к которым относится эта запись, на «башне» обсуждалось создание «вечеров Гафиза». Игровая природа этого объединения, в котором, как и в творчестве Гафиза, «переплелись мудрость с понимающей

<sup>13</sup> Слова Иванова из дневниковой записи соотносятся с идеями статьи «Предчувствия и предвестия: Новая органическая эпоха и театр будущего», работа над которой началась в первых числах февраля 1906 г. Вариант статьи был впервые обнародован на одной из ивановских «сред» 5 апреля; итоговый вариант вышел в № 4 и № 6 «Золотого руна» за тот же год [Иванов 2018: II, 288–290]. На характеристику Кузмина в кругу Ивановых повлиял и комплекс смыслов, который Вяч. Иванов вкладывал в понятие «александрийство» в статье «О веселом ремесле и умном веселии», замысел которой относится как раз к 1906 г. Согласно Иванову, с конца XIX в. наступил новый «александрийский период истории». Он отмечен интересом к прошлому, попытками осмыслить груз накопившейся культуры, что привело к развитию учености, но одновременно — к внутренней раздробленности первоначального синкретизма искусств, и окрасило современное искусство в минорные тона: «Истинно александрийским благоуханием изысканности и умирания, цветов и склепа дышит на нас искусство, ознаменовавшее ущерб прошлого века...» [Иванов 1971–1987: 3, 73]. В журнальном варианте этой статьи (Золотое руно. 1907. № 5) был следующий, позже отброшенный, абзац: «И даже М. Кузмин, эстет и парнасец, подлинный отпрыск александрийской культуры, живой анахронизм среди нас, стилист, невольно делающий — не думая по-французски — очаровательные галлицизмы и в своих небрежнейших произведениях хранящий печать истинного латино-французского классицизма, — и он половиною своей души принадлежит нашей варварской стихии, — у себя дома в мире старообрядчества и слагает первые опыты простодушных мистерий» [Иванов 2018: I, 349–350]. Выражение «*jardin d'Épicure*» обнаруживается в статье Иванова «Древний ужас: По поводу картины Л. Бакста “*Terror antiquus*”» (Золотое руно. 1909. № 4–5). О нем см. комментарий в: [Иванов 2018: II, 489–490]. Кроме того, в этой характеристике содержится и негативный аспект: «древний» Кузмин, отказывающийся принимать «новое» искусство Иванова и Л. Д. Зиновьевой-Аннибал: «Мне было бы до дна костей больно, если бы они, эти старые эстеты, уже не понимающие Городецкого, уже отучившиеся учиться, и жадные, и завистливые (Сомов, Нувель, Бакст, Кузмин), если они смогут тебе дать новое и <настолько?> яркое и сладкое, — что оно стоит новой жизни нашего истинного брака. Новое я приму, но не от них» (письмо Зиновьевой-Аннибал от 4 августа 1906 г. цит. по.: [Богомолов 1995b: 83–84]). Вяч. Иванов в дневнике 1906 г. неоднократно называет Кузмина «мертвым»: «Антиноя я бы любил, если б чувствовал его живым. Но разве он не мертв? и не хоронит своих мертвецов, — свои “миги”?» (1 июня [Иванов 1971–1984: 2, 744]). См также запись от 13 июня [Там же: 749]). Искренне благодарим за дополнения к теме отношений Вяч. Иванова и Кузмина Г. В. Обатнина.

и прощающей улыбкой, торжественные тайны со слегка хмельной поступью» [Богомолов 1995b: 82], культ масок и ролевого поведения диктовали особый тип восприятия реальности. Прозвище Кузмина в кругу гафизитов — «Антиной» — связывало его с миром «Александрийских песен», делая органичной частью этого житнетворческого предприятия.

В изложении Волошина образ «александрийца» получил не историко-философскую, как у Иванова, а исключительно эстетическую трактовку, и в этом виде был подхвачен другими критиками: «М. Кузмин — кажется “древним”, чьею-то волей заброшенным к нам в современность, но сохранившим его четкость и напряженность первоначальных ощущений» [Митрохин 1907]. Определение Вяч. Ив. Иванова «живой анахронизм» (из стихотворения «Анахронизм», впервые опубликованного в «Золотом руне» (1909. № 2–3) и затем появившегося в сборнике «Cor ardens» (1911–1912)): «Старообрядческих кафизм / Чтецом стоя пред аналоем / Иль Дафнисам кадя и Хлоям, / Ты всё — живой анахронизм» [Иванов 1971–1987: 2, 332], облекло этот образ в афористичную формулу. К концу 1900-х ее уже можно встретить как у критиков, близких к символизму [Дикс 1909: 385–390; Бухов 1909: 8–13], так и в отзывах писателей, относящихся к модернизму настороженно [Измайлов 1910: 86–90].

Существенную роль в построении репутации Кузмина сыграла повесть «Крылья», которая сразу после журнальной публикации вышла двумя отдельными изданиями в «Скорпионе» (в первой половине 1907 г. и в начале 1908 г.)<sup>14</sup>. В повести появились как новый герой и обновленный, по сравнению со стихотворениями, образ автора, так и своеобразный сюжет: хотя тема однополрой любви присутствовала и в «Александрийских песнях», там ее оправдывал общий греческий колорит, нивелировавший скандальные подтексты<sup>15</sup>. Популярным приемом рецензий стало сопоставление цикла и повести — не в пользу последней: «Рафинированность

<sup>14</sup> Подробнее о реакции современников на «Крылья» см.: [Корниенко 2000: 126–131; Малмстад 2004].

<sup>15</sup> Центральная идея «Крыльев» — принятие любых форм любви (см. слова Штруппа: «Вместо человека из плоти и крови, смеющегося или хмурого, которого можно любить, целовать, ненавидеть, в котором видна кровь, переливающаяся в жилах, и естественная грация нагого тела» [Кузмин 1984–1990: 1, 195], Даниила Ивановича: «...дело в том, что только циничное отношение к какой бы то ни было любви делает ее развратом» [Там же: 210], Марьи Дмитриевны: «И это неправда, что старухи говорят, будто тело — грех, цветы, красота — грех, мыться — грех. Разве не Господь всё это создал: и воду, и деревья, и тело? Грех — воле Господней противиться: когда, например, кто к чему отмечен, рвется к чему — не позволять этого — вот грех! [Там же: 256]») — также выражена в «Александрийских песнях». Наиболее, вплоть до текстуальных совпадений с романом, это заметно в стихотворениях из раздела «Мудрость»: «Разве меньше я стану любить / эти милые хрупкие вещи / за их тленность?..» (с. 122); «...Как люблю я, вечные боги, / светлую печаль, / любовь до завтра, / смерть без сожаленья о жизни, / где все мило, / которую люблю я, клянусь Дионисом, / всею силою сердца / и милой плоти!» (с. 122). О гомоэротическом сюжете «Александрийских песен» см. также: [Панова 2005].



диалога у г. Кузмина — рафинированность провинциала, приехавшего в культурный центр и наивно плененного изысканностью. <...> И это тем досадней, что г. Кузмин — автор “Александрийских песен“, где он сумел показать свой вкус и талант» [Белый 1907а: 50]. Поэт-символист, близкий в это время к кругу Кузмина, Б. А. Леман (писавший под псевдонимом Борис Дикс [Богомолов 1995е: 204]) еще более резко развел два текста: «...с поразительной легкостью переходя от изящных “Александрийских песен” к пошлому безвкусию “Крыльев”...» [Дикс 1909: 391].

В отличие от «Александрийских песен», появление которых было отмечено лишь небольшим кругом писателей-модернистов, примыкавших к кругу «Весов», «Крылья» стали литературным скандалом в широких читательских кругах, а имя Кузмина стало ассоциироваться с изображением противоестественного и развратного: «...никому еще в голову не приходило открыто пропагандировать этот противоестественный порок, никто не дерзнул его идеализировать, и только кощунственная кисть Кузмина не дрогнула, чтобы эту проповедь внести в жизнь и в художественную литературу» [Новополин 1909: 157]. Проекция сюжета повести на биографию Кузмина привела к тому, что автор «Крыльев» так же, как и автор «Александрийских песен», стал полностью отождествляться со своими героями («Сам он <Штруп — А. П.>, однако, как и другие герои повести, как и сам автор являются сторонниками не всякой любви, а любви пожилых мужчин к юным мальчикам» [Там же: 158])<sup>16</sup>. Реакция на повесть была острой еще и потому, что в конце 1900-х гг. вышло сразу несколько произведений эротического или открыто порнографического содержания («Мелкий бес» (1905) Ф. Сологуба, «Санин» (1907) М. П. Арцыбашева, «Тридцать три уroda» (1907) Л. Д. Зиновьевой-Аннибал и др.). Их появление вызвало общественный резонанс и стимулировало выход нескольких книг с примечательными названиями, такими как «Порнографический элемент в русской литературе» Г. С. Новополина (Нейфельда. — СПб., 1909), «Половой рынок и половые отношения» А. И. Матюшевского (СПб., 1908), «Помрачение божков и новые кумиры: Книга о новых веяниях в литературе» А. А. Измайлова (М., 1910) и др., в которых осуждались авторы, показывающие «одну грязь половых эксцессов» [Кранихфельд 1907: 133]. Ситуация усугублялась остротой полового

<sup>16</sup> Путь Вани Смурова (Петербург — Волга, старообрядческая среда — Италия) впоследствии нередко прочитывался как история жизни самого Кузмина [Богомолов 1995d: 122–124]. См. в мемуарах Г. Иванова: «Шелковые жилеты и ямщицкие поддевки, старообрядчество и еврейская кровь, Италия и Волга — все это кусочки пестрой мозаики, составляющей биографию Михаила Алексеевича Кузмина. <...> Раньше была жизнь, начавшаяся очень рано, страстная, напряженная, беспокойная. Бегство из дому в шестнадцать лет, скитания по России, ночи на коленях перед иконами, потом атеизм и близость к самоубийству. И снова религия, монастыри, мечты о монашестве. <...> Наконец, первый проблеск душевного спокойствия — в захолустном итальянском монастыре, в беседах с простодушным каноником...» [Иванов 1928: 125, 126, 131]. Несмотря на фактологическую ненадежность этого источника, он достаточно точно фиксирует репутацию Кузмина.

вопроса в начале XX в., когда сексуальные перверсии и возможность их открытого обсуждения в печати воспринимались как симптом болезненного состояния и деградации общества [Стейнберг 2018: 101–102; см. также: Энгельштейн 1996].

Одновременно формировалась и другая репутация Кузмина — одного из зачинателей гомосексуальной культуры в России [Bogomolov, Malmstad 1999: 93–95]. Успех Кузмина открыл для других деятелей культуры возможность саморепрезентации себя как открытого гомосексуала или лесбиянки: без Кузмина не было бы ни литературной репутации С. Я. Парнок, ни отношений С. А. Есенина и Н. А. Клюева — творческих и любовных.

Образ «развратника» включился в формирование репутации Кузмина, будучи обогащен специфической для русской культуры начала XX в. трактовкой фигуры Оскара Уайльда: эстета, денди, дерзнувшего поправить человеческую природу, но затем глубоко раскаявшегося в содеянном. В рецензии 1909 г. С. М. Соловьев написал: «Кузмин до некоторой степени является русским Уайльдом, уступая Уайльду в совершенстве и изысканности, но превосходя его свойственной русской природе едкостью мистических переживаний» [Соловьев 1909: 101]. На середину 1900-х гг. пришелся всплеск славы Уайльда в России: его произведения неоднократно переводились главными символистскими издательствами. Ведущую роль в популяризации его творчества сыграли «Весы» (и особенно секретарь редакции М. Ф. Ликиардопуло), что обусловило в сознании современников тесную связь английского писателя с символизмом [Павлова 1991: 90–111]. В «Весы» вышла знаменитая статья К. Д. Бальмонта «Поэзия Оскара Уайльда» (1904. № 1); кузминские «Крылья», таким образом, появились на совершенно определенном фоне<sup>17</sup>. Репутация «русского Уайльда», как показывает Е. Бернштейн, не устраивала Кузмина [Бернштейн 2004: 47–48], однако ассоциации были неизбежны: 27 февраля 1907 г. Кузмин заносит в свой дневник запись о том, что его посетил натурщик Валентин, «разузнавший мой адрес и явившийся, неведомо зачем, как к “русскому Уайльду”» [Дневник 2000: 326].

Страдательная и странным образом героическая маска Оскара Уайльда Кузмину совсем не подходила; не имея возможности избежать воздействия современного ему модернистского дискурса о гомосексуальности, Кузмин мог отвергнуть — и отверг — предписываемые ему этим дискурсом функции трагического бунта, мученичества и святости,

— замечает. Е. Бернштейн, однако делает оговорку:

<sup>17</sup> Хотя не существует неоспоримых свидетельств ориентации Кузмина в своей повести на творчество Уайльда в целом и на роман «Портрет Дориана Грея» в частности, некоторые современные исследователи считают плодотворным параллельный анализ романов. Так, В. Д. Кастрель сближает «Крылья» и «Портрет Дориана Грея» на основании того, что «сюжет о Тангейзере важен для обоих писателей, и они прибегают к нему как к одному из “канонических” текстов декадентской субкультуры» [Кастрель 2014: 59].



Отвергая мифологизированный образ Уайльда, Кузмин самым своим раздражением выдавал понимание чрезвычайной актуальности для него этого образа [Там же: 48]<sup>18</sup>.

Выпустив цикл «Духовные стихи» в составе сборника «Осенние озера» (1912), Кузмин представил публике еще один (третий) образ, осложнивший уже существовавшие два: он «с одной стороны, завсегда-тай эротических клубов, угрожающий нравственности молодых людей, а с другой — затворник, поглощенный медитациями, мистически настроенный и жгущий в своей комнате ладан» [Богомолов 1995а: 62]<sup>19</sup>. Многоликость поэта сама по себе стала предметом критической рефлексии: «О нем говорят и говорили и в салонах, и в шестых классах провинциальных гимназий, в кружках эстетов и на эс-дековских рефератах, говорили петербургские литераторы и деревенские попадьи. Имя Кузмина сделалось символом непристойности — с одной стороны и символом загадочности с другой» [Бухов 1909: 3]. А. А. Блок в третьем из своих «Писем о поэзии» («Золотое руно». 1908. № 10) описывал эту двойственность в театральных категориях: «...юный мудрец с голубиной кротостью, с народным смирением, с вещими земным прозрением, — взял да и напялил на себя французский камзол, да еще в XX столетии!» [Блок 1960–1963: 5, 293]. Впоследствии, как и в случае с «древним александрийцем», двойственность Кузмина приобрела эстетическую трактовку, превратившись в способность автора с легкостью менять маски разных лирических героев и стилизовать свои произведения под образцы разных веков: «В стихах М. Кузмина слышны то манерность французского классицизма, то нежная настойчивость сонетов Шекспира, то легкость и оживление старых итальянских песенок, то величавые колокола русских духовных стихов» (рецензия Н. Гумилева на «Осенние озера». — Гиперборей. 1912. № 1 [Гумилев 1990: 156]), причем особенного акцента

<sup>18</sup> В 1912 г. Кузмин переведет несколько стихотворений Уайльда из сборника «Poems» 1881 г. По мнению Ю. А. Бахновой, типологическую общность с некоторыми произведениями Уайльда можно обнаружить в творчестве Кузмина вплоть до 1920-х гг. [Бахнова 2011].

<sup>19</sup> В связи с этим уместно вспомнить озорное наблюдение Р. Д. Тименчика и соавторов о первом стихотворении сборника «Осенние озера» и одноименного цикла («Хрустально небо, видное сквозь лес...»), начальные буквы первых трех строк которого образуют неприличное слово, контрастирующее с атмосферой всего стихотворения, которую по последней его строке можно описать как «ясность и печаль святая». Авторы статьи делают несколько предположений, значимых для понимания ранней стратегии Кузмина, которую можно описать как ощущение вседозволенности: «Изошренность Кузмина кощунственна сама по себе, и когда она не связана со сферой имморального. На некотором уровне его почти уникальные способности к перевоплощению (возможно, связанные с его особенностями) столь же греховны, как “шалость” — начать *Осенние озера* непристойными акростихами (для посвященных) и кончить духовными стихами. И то и другое равным образом относится к области “все можно”» [Тименчик, Топоров, Цивьян 1978: 252].

заслуживало именно недопустимое с точки зрения морали сочетание разных масок в образе одного человека<sup>20</sup>.

Среди других составляющих ядра репутации Кузмина, складывающегося в начале 1900-х гг., — его сосредоточенность на мелочах жизни («Его мир — маленький, замкнутый мир повседневных забот, теплых чувств, легких, чуть-чуть насмешливых мыслей» [Соловьев 1908: 64]), на мире личных и интимных переживаний («В лиризме М. Кузмина — изумительном по его музыкальной чуткости — есть временами что-то до жуткости интимное и нежное» [Анненский 1909: 10]; «В этом постижении мира, как повести простой, где подробности обыденной жизни странно сплетаются с самыми интимными переживаниями поэта...» [Бернер 1913: 340]). Выраженную строкой самого автора — «дух мелочей прелестных и воздушных» («Где слог найду, чтоб описать прогулку...», 1906) — эту характеристику можно встретить в статьях критиков, принадлежащих к разным поколениям, и имеющих полярные эстетические взгляды<sup>21</sup>. Согласно концепции Л. Г. Пановой, стихотворение «Где слог найду...» стало этапным для оформления лирики пост-символизма: с его публикацией

...в сознании элитарного читателя начинают происходить ощутимые подвижки. Поэзию начинают ценить не за высказанные в ней прозрения и не за фигуру автора — гиганта мысли, мага или пророка, — а за ее литературные достоинства. В нашем случае это умение рассказать о мелочах обычного лета так, чтобы читателю передался сильный эмоциональный заряд радости, красоты и эротики [Панова 2017d: 217].

<sup>20</sup> Нельзя не вспомнить знаменитый мемуар И. В. Одоевцевой, который, хотя и написан по прошествии времени и, как убедительно доказывают биографы Кузмина, находится в сильной зависимости от ненадежных мемуаров ее мужа Г. В. Иванова [Богомолов, Малмстад 2013: 10, 343], хорошо отражает сложность репутации Кузмина и неоднозначность его славы: «Да, я еще ни разу не видела Кузмина. Но я слышала о нем много самых противоречивых рассказов. По ним мне никак не удастся составить себе ни образа, ни биографии Кузмина: Кузмин — король эстетов, законодатель мод и тона. Он — русский Брюммель. У него триста шестьдесят пять жилетов. По утрам к нему собираются лицеисты, правоведы и молодые гвардейцы присутствовать при его “petit lever”. Он — старообрядец. Его бабушка — еврейка. Он учился у иезуитов. Он служил малым в мучном лабазе. В Париже он танцевал канкан с моделями Тулуз-Лотрека. Он носил вериги и провел два года послушником в итальянском монастыре. У Кузмина — сверхъестественные “византийские глаза”. Кузмин — урод. Как сочетать все это? <...> И я так до сих пор еще не знаю, нравился ли он мне или нет. Вернее, нравился и нравился в одно и то же время» (воспоминания Одоевцевой «На берегах Невы» цит. по: [Лекманов 2020: 141, 152]).

<sup>21</sup> См., например, рецензию Гумилева на «Осенние озера»: «Разные силы владеют душой М. Кузмина, в мире красоты у него много любимцев: и Счастливая Аравия, <...> и XVIII век — век маскарадов, кружев и шелка, с томным началом романов и неожиданно фривольной развязкой; и золотой сумрак заволжских скитов; и наша повседневность — катанье на острова, сиденье в ресторанах, визиты и весь “дух мелочей прелестных и воздушных”» (Ежемесячные литературные и популярно-научные приложения к журналу «Нива». 1912. Т. III. № 11 [Гумилев 1990: 157–158]), а также: [С-ъ 1908; Соловьев 1908; Дикс 1909: 388; Бернер 1913: 339; Жирмунский 1928: 281].

Итак, к началу 1910-х гг. сложилась определенная рамка восприятия Кузмина, составленная из наиболее ярких текстов автора и с помощью заметных рецензий и критических выступлений. Центральными стали несколько образов: древний «александриец», «порнограф» и «гомосексуал», религиозный затворник, эстет, погруженный в мир материальных вещей, мимолетных впечатлений и наслаждений жизни. Можно заметить, что некоторые из этих образов были культурно санкционированными моделями восприятия типичного модерниста — эстетизирующего порок (как В. Я. Брюсов в своих ранних произведениях), прославляющего прелести жизни, обращающегося к области потустороннего (Блок, Белый и другие младшие символисты). Кузмин концентрировал и конденсировал сразу несколько моделей, что сформировало образ, внешне дозволенный культурой, однако словно испытывающий ее границы на прочность кощунственными сочетаниями.

Однако этот образ не существовал сам по себе и не появился внезапно: формирование его составляющих было тесно связано с авторской стратегией, которая начинает осознаваться автором в 1905–1906 гг. В 1905 г. в дневнике Кузмина появились размышления о собственной личности и об авторепрезентации. Впервые он отметил это в записи от 24 сентября 1905 г.:

Когда я в магазине увидел свое лицо в зеркало, я старался взглянуть как на постороннее и действительно увидел [джентльмена] господина с черными глазами за золотыми пэнснэ, с бритым подпудренным подбородком, свежим, не раскисшим, а суховатым ртом, [не вульгарно элегантным] с какой-то скрытой подозрительностью, лицо, которое что-то таит и скрывает, идеальный аскетизм или порочность, новое учение или шарлатанство. Ничего подобного не было видно с бородкой, тогда просто [интересный для дам] адвокат или корреспондент; с большой винчьевской бородой еще лучше бы [Дневник 2000: 46].

Месяц спустя он оформил свои ощущения еще более детально:

...Мои же три лица до того непохожие, до того враждебные друг другу, что только тончайший глаз не прельстится этою разницей, возмущающей всех, любивших какое-нибудь одно из них, суть: с длинной бородою, напоминающее чем-то Винчи, очень изнеженное и будто доброе, и какой-то подозрительной святости, будто простое, но сложное; второе, с острой бородкой, — несколько фатовское, франц<узского> корреспондента, более грубо-тонкое, равнодушное и скужающее, лицо Евлогия; третье, самое страшное, без бороды и усов, не старое и не молодое, 50-л<етнего> старика и юноши; Казанова, полушарлатан, полуаббат, с коварным и по-детски свежим ртом, сухое и подозрительное (25 октября 1905 года [Дневник 2000: 61]).

Подробность описания собственных «лиц» говорит о важности авторепрезентации для Кузмина — он конструирует собственный образ, тщательно подбирая слова, буквально выписывая себя как героя романа. За названными героями, вероятно, кроется и выбор между разными писательскими стратегиями: сложность под маской простоты, добродушия

и святости; отстраненность и цинизм (автор как «корреспондент», фиксирующий собственные наблюдения); решительно пренебрегающий моральными ориентирами авантюрист-Казанова. Заметно, что организующим принципом самовосприятия является двойственность, которая также заложена и в каждом отдельном «лице» («идеальный аскетизм или порочность», «будто простое, но сложное», «не старое и не молодое», «полушарлатан, полуаббат»). Кузмину было важно буквально столкнуть разные предзаданные модели восприятия собственного образа, скандализировать и шокировать потенциального обывателя, вздумавшего подойти к нему с точки зрения традиционной морали.

Именно поэтому в построение образа Кузмина включатся все описанные выше сценарии: репрезентация, основанная на неоднозначности, антиномичности образа, станет творческой стратегией писателя с середины 1900-х гг. Выступая сперва с подчеркнуто-стилизированными, «древними» «Александрийскими песнями», затем с философско-эротическими «Крыльями», позднее — с истово религиозными «Духовными стихами», автор формировал нарочито неоднородную творческую личность. Этому способствовало также расширение и дифференциация аудиторий: если поэзия была замечена преимущественно в узком кругу авторов и читателей «Весов» и «Золотого руна», то выход «Крыльев» привлек к автору внимание читателей популярных и бульварных изданий — Кузмина знали и читали буквально всюду.

Скандалность, сопутствующая первым произведениям Кузмина<sup>22</sup>, не была для него препятствием: на волне критики, обрушившейся на «Кры-

<sup>22</sup> Важной частью формируемого образа стал эпатажный и подчеркнуто эклектичный внешний облик писателя: до лета 1906 г. он носил армяки и «русские» костюмы в сочетании с подведенными глазами; затем стал одним из самых известных эстетов Петербурга, сочетая подчеркнуто тщательность наряда с религиозным, почти монашеским бытовым поведением. Позднее Кузмин объяснил, что этот образ был тщательно отрефлексирован и каждая его часть была направлена на то, чтобы эпатировать публику: «Тут было немало маскарада и [эсте]тизма, особенно если принять во внимание мой совершенно западный комплекс пристрастий и вкусов. <...> Мой вид. Небольшая выдающаяся борода, стриженные под скобку волосы, красные сапоги с серебряными подковами, парчевые рубашки, армяки из тонкого сукна в соединении с духами (от меня пахло, как от плащаницы), румянами, подведенными глазами, обилие колец с камнями, мои “Александрийские песни”, музыка и вкусы — должны были производить ошарашивающее впечатление» (запись от 20 июля 1934 г. [Дневник 1934: 72]). По мнению М. М. Пироговской, в облике Кузмина «каждый из упомянутых элементов нарушал нормы буржуазной респектабельности и вносил свой вклад в театрализацию поведения» [Пироговская 2018: 324]. Особенно эпатажным было «ольфакторное антиповедение» Кузмина, который пользовался яркими, сладкими духами, запах которых «не только нарушал гендерные нормы, ассоциируясь с женской парфюмерией, но и кощунственно отсылал к церковному обиходу» [Там же]. Гражина Бобылевич считает демонстративное ольфакторное поведение Кузмина проекцией его многозначного образа: «Аромат воплощает желание писателя быть “Другим”, менять маски и играть» [Bobilevich 2008: 2]. Внимание к таким деталям, как запах духов, свидетельствует о высокой степени осознанности Кузмина в конструировании своего публичного образа.

ля», весной 1907 г. он выпускает повесть «Картонный домик», еще более провокационную как ввиду проекций на реальных людей<sup>23</sup>, так и из-за связанной с ней истории о недопечатанных главах, придавшей всей ситуации дополнительный оттенок литературного скандала (подробнее об этой истории: [Богомолов 1995е: 197; Переписка с Нувелем: 266]). Ревниво следивший за рецензиями на свои произведения в разгар «антикузминской» кампании летом 1907 г., Кузмин написал 3 июля 1907 г. В. Ф. Нувелю: «...Вы думаете, что я уничтожен всеми помоями, что на меня выливают со всех сторон (и “Русь”, и “Сегодня”, и “Стол<ичное> утро”, и “Понед<ельник>”)? Вы ошибаетесь. Приятности я не чувствую, но tu l’as voulu, Georges Dandin [Ты этого хотел, Жорж Данден – фр.]» [Переписка с Нувелем: 267].

В этой связи показательна история публикации рассказа «Кушетка тети Сони». Брюсов сперва отказывался брать рассказ в «Весы», считая его выбивающимся из ряда уже вышедших кузминских текстов: «Нам этот рассказ не кажется на уровне Ваших лучших произведений» (письмо от 26 сентября 1907 г. [Переписка с Брюсовым: 180]). Ранее Кузмин занес в дневник такую запись: «“Картон<ный> дом<ик>” очень другой, чем “Крылья” и чем “Кушетка”, люблю ли я его, не знаю» (Запись от 17 июня 1907 года [Дневник 2000: 372]). Обозначенные повести, действительно, отличались друг от друга: в них писатель экспериментировал с разными видами нарратива и смысловой наполненности текста. «Крылья» представляли собой классический идеологический роман, в котором «философские декларации имеют сюжетную функцию», а «сам дискурс является сюжетом» [Харер 1990: 38]. «Кушетка тети Сони», как убедительно показала Л. Г. Панова, является опытом Кузмина в синтезе типичного романного конфликта «отцов и детей» с модернистским нарративом, в котором смешиваются различные точки зрения и сложно взаимодействуют друг с другом сюжет и фабула. Традиционный конфликт к тому же инверсивно и провокационно переосмыслен: вместо любви молодой девушки и юноши, единственная подлинно любящая пара в рассказе Кузмина — юноши [Панова 2017с: 91–104]<sup>24</sup>. В «Картонном домике» автор заходит еще дальше в своем эксперименте: разорванная фабула, отсутствие единой точки зрения, преимущественно диалогическое построение

<sup>23</sup> Введение в эротический сюжет узнаваемых современников воспринималось в критике всех направлений как проявление бесстыдства, авторской неразборчивости в средствах достижения популярности. Критик либеральной газеты «Русь» писал, что «...г. Кузмин <...> как бы боится, что ему не поверят и что все им рассказанное припишут не тем и тем именно лицам. В повести помещены им несколько портретов, написанных настолько живо и образно, что их узнают не только сами оригиналы, но также их добрые знакомые» [Боцяновский 1907а].

<sup>24</sup> По мнению этой же исследовательницы, в «Кушетке тети Сони» и других рассказах начала 1910-х гг., Кузмин выстраивает диалог с Л. Н. Толстым [Панова 2011; Панова 2013а; Панова 2017b]. Согласно более ранней концепции Е. Дуж, не столько проза, сколько эстетические взгляды Толстого оказали сильное влияние на «опрошение» Кузмина [Duzc 1996: 46–67].

направлены на то, чтобы читатель с большим трудом смог восстановить по фрагментам повествование и легшую в его основу ситуацию (чему должна была помочь поэтическая «пара» к рассказу — цикл «Прерванная повесть» (1907)) — неизбежно оставшаяся недосказанность придала бы сюжету еще большую пикантность.

Настаивая на публикации «Кушетки», Кузмин был заинтересован еще и в том, чтобы представить публике «другое», отличающееся от ранее опубликованных, произведение. Поэтому заинтересованность автора в обнародовании небольшого рассказа (в письме Брюсову он напишет: «...я не настаивал, я только признался в пристрастии, м<ожет> б<ыть>, незаслуженном, к этой вещи» (письмо от 19/6 октября 1907 г. [Переписка с Брюсовым: 182]), вызвавшая недоумение исследователя («для Кузмина по не вполне понятным нам причинам этот рассказ был принципиально важен» [Богомолов 1995с: 186]) можно объяснить, если учитывать кузминскую стратегию этого времени. Она предполагала установку на разнообразие, поддерживающее репутацию «многоликого» автора<sup>25</sup>.

Поведение Кузмина в писательской среде 1900-х гг. показывает, что он не только не избегал, но и всячески стимулировал отзывы и толки о себе, вовлекаясь в различные литературные общества, участвуя в конфликтующих изданиях, подписывая публичные письма (несколько сюжетов разобраны в: [Богомолов 1995а; Богомолов 1995с]). Как следует из немногочисленных документов этого периода, Кузмин понимал, на чем основана его известность, и использовал это знание для упрочения собственной славы: «Я знаком со множеством людей и имею как пламенных поклонников (больше всего среди молодых художников и актрис), так и ярых врагов. Обо мне ходят ужасные сплетни, так что одновременно создаются три известности» (письмо Чичерину от 20 ноября 1906 года [Переписка с Чичериным: 429]). Сложность создаваемого образа, его широкое обсуждение в разных кругах и принципиальная несводимость к одной доминанте привели к тому, что уже спустя год после выхода первых произведений в «Весех» и всего только одного сборника о Кузмине пишут как об «одном из самых известных поэтов» [Блок 1960–1963: 2, 291]. Эту известность не отрицали даже критики из не-модернистского лагеря, считая ее, однако, следствием не таланта автора, а скандальной славы, его окружившей (что негативно характеризовало всю модернистскую литературу, неразборчивую в выборе своих вождей):

Кузминым много у нас занимаются, гораздо больше, чем заслуживает этот «искусный» стихотворец. <...> Успех, связанный с негодованием и шумом брани и споров наших беллетристов и поэтов как бы обязыва-

---

<sup>25</sup> Справедливости ради можно указать, что Вяч. Иванов предложил оценить по «Первой книге рассказов» (1910) Кузмина «... как очаровательного и единственного в своем роде фабулиста-прозаика — не автора пресловутой, но молодой и незрелой повести “Крылья”, а рассказчика “Приключений Эме Лебефа” и новеллиста, написавшего “Решение Анны Мейер” и “Кушетку тети Сони”» [Иванов 1910: 47].



ет. Они начинают позировать в одеянии гомосексуалов, эротистов и пр. <...> Успех «Крыльев» и цикла стихов «Прерванная повесть» Кузмина, успех скандальный, в котором ни художество, ни творчество не были замешаны ни на минуту, заставил автора застыть на этой позиции.... [Абрамович 1908: 107].

Эту известность некоторые символистские критики провиденциально воспринимали как проклятие, мешающее глубокому прочтению произведений Кузмина. Блок в рецензии на «Сети», назвав Кузмина «одним из самых известных поэтов», продолжает:

...но такой известности я никому не пожелаю. <...> в полном неведении относительно Кузмина находятся все сотни благородных общественных деятелей, писателей и просто читателей <...> и знает о нем какой-нибудь десяток лиц. И причина такого печального факта лежит вовсе не в одном непонимании читателей, но также и в некоторых приемах самого Кузмина [Блок 1960–1963: 2, 291]

— ставя в вину Кузмину закрытость его творчества от массового читателя. Эту имплицитную, кроющуюся под маской легкости и непритязательности, «трудность» Кузмина (достигаемую в том числе и гетерогенной природой его творчества) отметил и Вяч. Иванов в статье «О прозе Кузмина»:

Но трудно современникам понять художника, одновременно принадлежащего донныне живому и неизменному под всеми видами старинного и новейшего барокко, но нам неродному преданию греко-латинского и итальянско-французского классицизма — и вместе кругу религиозно-художественного содержания нашей народной души; искусству слова одною, отдельной стороной своего таланта, — и формам музыки — поскольку композитор — другой [Иванов 1910: 46].

Можно заключить, что в начале литературного пути Кузмина (период, который можно определить как промежуток с середины 1900-х по начало 1910-х гг.) рецепция его личности и творчества развивалась параллельно его писательской стратегии, — в этот период интересы критики, нуждающейся в заметной и яркой литературной личности, совпали с интересами автора, который посредством множества санкционированных культурой практик становления и существования писателя добивался известности и создания узнаваемого образа. Однако Кузмин не стремился к тому, чтобы этот образ был цельным — напротив, его стратегия подразумевала принципиальную многоликость автора, ускользающего от однозначных характеристик. Эта стратегия объясняет внешне хаотичный процесс становления Кузмина как писателя: выпуская одно произведение, наделенное яркими и узнаваемыми приметами как стиля, так и образа автора, спустя короткое время он выпускает другое — разительно отличающееся в этих же характеристиках, — а затем третье и так далее. Один яркий образ сменяется другим, и в результате ни один не оказывается исчерпывающим. Этим объясняется сложность его репутации, ядро которой составляют

несколько опорных образов, которые тасуются критикой по мере надобности. Осознавая уникальность своего образа на фоне литературной традиции, Кузмин, руководствуемый *illusio*, смог извлечь максимальную пользу для своей репутации, разыграв «гендерную» карту: дебютировал произведениями с ощутимой гомосексуальной тематикой — скандальной для одной аудитории, провиденциальной для другой, но, несомненно, привлекающей к себе внимание.

Из составляющих частей статичной репутации именно образы «гомосексуала», «эстета» и «певца веселой и изящной жизни» были выбраны как основа пародий на произведения Кузмина в 1917 г. Любопытно, что не был задействован другой популярный образ — «древний» Кузмин (он мог быть использован, например, для подчеркивания «несовременности» Кузмина, несведущего в политической жизни). Вероятно, использование указанных выше штампов было основано на большей связи последних с дореволюционной жизнью праздных классов, мещанством и разлагающей атмосферой декадентства.

Мы видим, что репутация, принеся славу Кузмину на этапе вступления в литературу и закрепления в литературном мире Петрограда первого десятилетия XX в., очень скоро начала работать против своего автора. Создалась ситуация, когда сформированная статичная репутация связывалась в сознании критиков с дореволюционным временем и препятствовала осмыслению нового материала писателя. Насущной задачей Кузмина к концу 1910-х гг. был выход из тупика и формирование нового образа — следы этого процесса мы наблюдаем в создании и публикации стихотворений о революции. Однако и сами по себе эти стихотворения стали результатом творческого процесса и развития определенной писательской стратегии, о чем пойдет речь ниже.

## **1.2. Писательская стратегия Кузмина второй половины 1910-х гг.: по направлению к «современности»**

Проведенный анализ проясняет, из каких частей состояла наиболее тиражируемая часть репутационного багажа Кузмина к моменту Февральской революции и почему критика популярных еженедельников обрушилась на революционный энтузиазм поэта. Однако само «революционное» творчество Кузмина уже очевидно порывает с этой репутацией — в нем заметны попытки писателя сформировать иной публичный образ. Следовательно, необходимо прояснить, какую писательскую стратегию начал выстраивать автор в это время и почему она, в отличие от стратегии предыдущего этапа, не привела писателя к популярности, сравнимой с его славой начала 1910-х гг.

К началу 1917 г. Кузмин был знаменитым писателем, автором трех сборников стихов, шести сборников рассказов, трех собраний пьес и нескольких романов, отметившим в 1916 г. десятилетие своей литературной



деятельности<sup>26</sup>. К этой дате были приурочены несколько докладов, вышедших впоследствии в виде статей. В статье (первоначально — докладе на заседании Неофилологического общества 31 октября 1916 г.) В. М. Жирмунского «Преодолевшие символизм» (1916) Кузмин был назван одним из «самых больших поэтов наших дней» [Жирмунский 1928: 280]<sup>27</sup>. Поэту «такого значения и масштаба» была посвящена большая статья (изначально — доклад, зачитанный 30 ноября 1916 г. в клубе «Медный всадник») Е. А. Зноско-Боровского в «Аполлоне» [Зноско-Боровский 1917]. Романы и «песенки» писателя выходят за пределы популярности только в среде художественной интеллигенции<sup>28</sup>.

Пристально взглянув на творчество Кузмина начала 1910-х гг., можно увидеть два параллельно происходящих процесса. Во-первых, резко увеличивается доля кузминской прозы: с 1910 г. вышло два сборника стихотворений («Осенние озера», 1912; «Глиняные голубки», 1914) в сравнении с шестью сборниками рассказов и двумя романами. Количество прозаических произведений постоянно росло: если с 1910-го по 1912-й гг. включительно в печати не появилось и десятка рассказов, романов и повестей Кузмина, то за следующее пятилетие, с 1913-го по 1917-й гг., их уже вышло около восьмидесяти, причем наибольшее число было создано в 1915-й и 1916-й гг., — примерно по двадцать в каждый год<sup>29</sup>. Такое количество прозы совершенно исключительно для Кузмина — с такой

<sup>26</sup> См. отчеты о вечере: Фрид С. «Привал Комедиантов»: X-летие М. А. Кузмина // Биржевые ведомости. 1916. 30 октября. Веч. вып.; [Б.н.] 10-летие литературной деятельности М. А. Кузмина // Там же. 1916. 31 октября; Аполлон. 1916. № 9–10. С. 92–93. Богатый свод материалов о мероприятии приведен в: [Конечный, Мордерер, Парнис, Тименчик 1989: 127–130]. Отметим, что юбилей Кузмина органично встраивается в череду подобных мероприятий, начатых в 1912 г. празднованием 25-летия творческой деятельности Бальмонта; в марте 1916 г. отмечалось двадцатилетие творческой деятельности Брюсова.

<sup>27</sup> Жирмунский, по-видимому, одним из первых формалистов оценил талант Кузмина и был его последовательным защитником. См., например, письмо ему Б. М. Эйхенбаума от 28 июля 1916 г., отражающее сомнения адресанта относительно масштаба Кузмина: «Кузмина я непременно почитаю зимой — я, действительно, мало его знаю. Но все-таки — не преувеличиваешь ли ты его значение и так ли уж связана с ним Ахматова? Тебе, в твоих поисках “чистой радости”, он, конечно, должен давать много — он часто близок к той “идиллии” в высоком смысле этого слова, о которой мечтал Шиллер» [Переписка Эйхенбаума и Жирмунского: 285]. В 1920-х гг. значение Кузмина признает и Эйхенбаум.

<sup>28</sup> См., например, популярный сборник нот: Репертуар В. А. Сабинина: Песни богемы, [№ 3]. СПб.: Н. Х. Давингоф, [1915]. Последующие издания сборника выходили вплоть до 1917 г. Из 11 (впоследствии — 14) представленных там песен, четыре были авторства Кузмина: «Дитя и роза», «Вышел месяц светлоглазый...», «Лишь тот, кому минуло шестнадцать лет», «Если завтра будет солнце». Этот пример демонстрирует, что в середине 1910-х годов творчество Кузмина уже не было принадлежностью узкого круга деятелей художественной культуры, хотя все еще маркировалось принадлежностью к «богеме».

<sup>29</sup> За основу подсчетов взяты произведения Кузмина, вошедшие в: [Кузмин 1984–1990].

интенсивностью он не писал ни раньше, ни позже обозначенного периода. При этом большие формы (роман, повесть, хроника) сменяются малыми — небольшая повесть, новелла, рассказ.

Во-вторых, меняются места публикации. С 1912 г. Кузмин перешел на страницы популярных еженедельников и газет, таких как «Нива», «Аргус», «Огонек», «Сатирикон», «Биржевые ведомости» и даже «Лукоморье», имеющее весьма сомнительную репутацию<sup>30</sup>. Общими чертами этих изданий были их массовость, доступность широкой аудитории и отсутствие единой идеологической платформы. Переход в новые журналы был стимулирован общим состоянием модернистской периодики: уже в 1909 г. закрылись такие видные символистские журналы, как «Перевал», «Весы» и «Золотое руно», с которыми Кузмин долгое время сотрудничал. Из его прежних мест публикации остался только «Аполлон», в который писатель продолжал отдавать свои стихотворения, прозу и критику, однако основной платформой для него стали именно популярные издания.

Смена мест публикации закономерно сказалась на репутации писателя. Если в 1900-х гг. первые отклики на его произведения принадлежали Блоку, Брюсову, Гумилеву, то в 1910-е гг. о Кузмине стали писать гораздо более разнородно. На страницах близкого к российским социал-демократам журнала «Современный мир»<sup>31</sup> новые произведения Кузмина предсказуемо (в том числе и потому, что редактором журнала был В. П. Кранихфельд, отметившийся в середине 1910-х гг. выпадами против «Крыльев») ругали за порнографизм и оторванность автора от любых сфер жизни, кроме эротической: «...г. Кузмин сосредотачивает свое внимание исключительно на вопросах любви. Все его персонажи словечка ни о чем не скажут, кроме любви. Никаких иных деяний в человеческом общении г. Кузмин и не видит» [Ожигов 1915: 181]. В сохраняющем модернистские традиции «толстом» журнале «Северные записки», отличавшемся эклектичной, но в целом демократической направленностью<sup>32</sup>, новинки Кузмина принимали преимущественно положительно — ему посвятил два уважительных очерка критик А. А. Гвоздев [Гвоздев 1915а; Гвоздев 1915б]. На страницах

<sup>30</sup> О репутации журнала, переживавшей весь период его существования (1914–1917 гг.) несколько взлетов и падений см.: [Лекманов 2011]. Исследователь выделяет три этапа в истории «Лукоморья» и отмечает, что после 1915 г. суворинское издание нельзя однозначно назвать сомнительным или низкопробным. Осенью 1915 г. Кузмин сначала подписал коллективное письмо группы литераторов, объявивших о прекращении сотрудничества с «Лукоморьем», а затем выпустил отдельное публичное письмо, в котором известил, что продолжает сотрудничать с журналом. Подробнее об этой истории см.: [Дневник 2005: 751–752]. Выскажем предположение, что Кузмин ценил «Лукоморье» как эклектичную платформу, на которой мог выступать с самыми разными произведениями, что он и делал с апреля 1914 г. по февраль 1917 г. Скандальная репутация издания не была препятствием для Кузмина; гораздо важнее была регулярность выхода и популярность иллюстрированного журнала в широких кругах.

<sup>31</sup> О программе этого журнала см.: [Жарков 2008].

<sup>32</sup> Об этом см.: [Иванникова 2000].

еженедельников и ежемесячников («Новый журнал для всех», «Журнал журналов», «Ежемесячный журнал») к новым произведениям Кузмина относились скорее иронично: отзыв на роман «Плавающие-путешествующие» в № 1 «Журнала журналов» за 1915 г. называется «Плавающие в болоте» [Василевский 1915]. Обобщая, можно говорить о том, что Кузмин понемногу утрачивал репутацию отстраненного и возвышенного писателя-эстета: не теряя в целом успеха у публики, он становится более досягаемым и, вследствие этого, подвергается более пристальной критике.

Сдвиг в творчестве и позиции писателя отметили некоторые современники, восприняв такую смену жанровых предпочтений и мест публикации скорее негативно, — рецензентов (и, вероятно, читателей) удивило, что автор, известный своими стилизациями, один из главных эстетов своего времени, внезапно начал выступать в жанре небольших рассказов на бытовые, повседневные темы: «Поразительно, как быстро спал с Кузмина налет новаторства и эстетизма, и как ясно выявилось ныне его настоящее лицо — лицо неглупого обывателя, занятно рассказывающего недурные анекдоты» [Левидов 1917b: 308]. В этом настороженном отношении к «новому» Кузмину можно увидеть явное противодействие статичной репутации, работа которой провоцировала критиков постоянно «возвращать» писателя в привычные жанровые и тематические области, усматривая за новыми темами и героями кузминской прозы неумело сокрытые следы его прежней манеры: «Конечно, М. Кузмин не может целиком измениться и совершенно позабыть свое литературное прошлое. <...> Его рассказы на “военные” темы напоминают изящные картинки битв и сражений, которые можно видеть на фарфоровых безделушках. Особенно глубоких мыслей мы не найдем в этой миниатюрной живописи» [Гвоздев 1915a: 138]<sup>33</sup>.

В исследовательской традиции период середины 1910-х гг. принято рассматривать как кризис писателя, последовавший за успехом 1900-х гг. и предвещавший творческий расцвет более позднего времени:

...путь его <Кузмина. — А. П.> представляется в виде некой кривой, где есть подъемы (начало творчества и постепенное — хотя и с некоторыми отступлениями — движение вверх начиная приблизительно с 1916 года) и спады, наиболее существенный из которых приходится на 1910–1915 годы [Богомолов, Малмстад 2013: 174].

Такое мнение, вероятно, появилось под влиянием как оценок современников, так и поздней дневниковой записи, где Кузмин постфактум выносит

<sup>33</sup> Пренебрежительные отзывы о новой манере Кузмина можно встретить не только в критике, но и в эго-документах эпохи. А. Л. Соболев приводит письмо П. О. Богдановой-Бельской (Гросс) Б. Г. Бергу от 3–4 апреля 1915 г., содержащее довольно негативную оценку тогдашнего творчества Кузмина: «Мое писание не ладится совсем, так как опять-таки наша любовь надолго уничтожила свежесть моей души, да и вообще ее всю, что я могу писать все о том же и том же мучительном. А быть фотографом, каким стал теперь Кузмин, я считаю унижительным для своего художественного чутья» («Аметистовая свинка: Новые материалы к биографии П. О. Гросс» [Соболев 2017: 126]).

оценку своим поэтическим сборникам, отмечая невысокий уровень тех, что вышли в начале 1910-х гг.:

Перечитывал свои стихи. Откровенно говоря, как в период 1908–1916 года много каких попало, вялых и небрежных стихов. Теперь — другое дело. М<ожет> б<ыть>, — самообман. По-моему, оценивая по пятибалльной системе все сборники, получится «Сети» (все-таки 5), «Ос<енние> Озера» — 3, «Глиняные голубки» — 2, «Эхо» — 2, «Нездешние вечера» — 4, «Вожатый» — 4, «Параболы» — 4, «Нов<ый> Гуль» — 3, «Форель» — 5 (дневниковая запись от 18 октября 1931 г., цит. по: [Богомолов, Малмстад 2013: 174]).

Примечательно, что проза этого периода почти не удостаивалась внимания кузминоведов, как красноречив и тот факт, что в биографии автора не упомянуто названия ни одного из пяти сборников прозы Кузмина, вышедших в период с 1914 по 1918 гг. как отдельные тома Собрания сочинений. О процессах, происходящих в это время в творчестве Кузмина, биографы пишут явно предвзято: «Кузмин все чаще и чаще перемещается в низкопробные “Синий журнал”, “Ниву”, “Огонек” <...> Кузмин становится проще, яснее — и оттого примитивнее» [Там же: 221, 222], связывая эти изменения с влиянием салона Е. А. Нагродской, в доме которой Кузмин жил с конца 1913 по осень 1914 г. Представление о Кузмине — поэте, переживающем кризис, заслоняет собой образ Кузмина — довольно успешного прозаика. На это, безусловно, оказал влияние факт своеобразного расслоения авторской репутации: в то время как свои стихотворения Кузмин публиковал преимущественно в модернистских изданиях, со страниц которых они органично входили в литературный процесс, будучи восприняты подготовленными реципиентами, проза публиковалась в газетах и журналах, становясь частью массовой, мгновенно устаревающей литературной продукции. В то же время не вызывает сомнений, что современники воспринимали Кузмина еще и как прозаика. Более пристальное изучение периода начала — середины 1910-х гг. позволяет нам скорректировать взгляд на него как на однозначный упадок творчества Кузмина и углубить понимание того, какими путями шла творческая эволюция автора.

Разумеется, нельзя совсем сбрасывать со счетов обстоятельства биографии Кузмина и их роль в изменении его авторской стратегии. С лета 1909 по лето 1912 г. Кузмин жил на «башне» Вяч. Иванова и был непосредственно связан с кругом петербургских символистов, что имело немаловажное значение для упрочения его репутации и распространения его славы, которая на рубеже первых десятилетий XX в. была связана в основном с элитарными кругами. В середине 1913 г. Кузмин переезжает в дом Е. А. и В. А. Нагродских и участвует в издаваемом Е. А. Нагродской (автора популярных бульварных романов) журнале «Петербургские (с 1914 г. — Петроградские) вечера», где публикует свои художественные и критические произведения. Резкая смена окружения — с элитарного на более простое — совпала с творческими изменениями; влияние круга Нагродской, безусловно, могло подстегивать писателя создавать более

простой, понятный и массовый продукт, выходя к широкому читателю. В то же время кажется довольно опрометчивым придавать этому кругу чрезмерно большое значение, делая ответственным за все шаги Кузмина 1910-х гг. (что отчасти делают биографы автора). Изменение стратегии писателя подготавливалось ранее: так, еще до переезда к Нагродским Кузмин начал работать над повестью «Покойница в доме», занимательный и полумистический сюжет которой предвосхищает его прозу последующих лет. Скорее нужно говорить не о прямом влиянии круга популярных авторов и их поклонников, а о личном интересе Кузмина к такой среде — интересе, уже существующем у него к началу 1910-х гг.

В начале 1910-х гг. сама кузминская проза начала меняться. Взамен повествования, скрупулезно стилизованного под литературу разных эпох (авантюрный роман — «Приключения Эме Лебефа», 1907; средневековая хроника — «Подвиги великого Александра», 1910 и др.), насыщенного философскими рассуждениями («Крылья») или игрой с читателем в достраивание сюжета («Картонный домик»), Кузмин сосредоточился на небольшой по объему односюжетной повести или рассказе, действие которых происходит преимущественно в современной ему России. Основной тенденцией прозаического творчества 1912–1914 гг. можно назвать упрощение сюжета и языка. Первое реализуется через освоение жанра короткой новеллы с пуантом, постепенно редуцирующей до бытового анекдота. Второе — посредством разработки различных нарративных масок и активного использования сказа. Взамен стилизаций, воссоздающих облик литературы определенного исторического периода, Кузмин 1910-х гг. стремится не выстроить временную дистанцию между произведением и читателем, но максимально сократить ее, представив свою прозу как живые, актуальные истории из повседневности, могущие произойти с любым из ее читателей. Именно поэтому автор неоднократно вводит в повествование эксплицированного рассказчика, то городского обывателя, то жителя уездного городка:

Не думайте, что я так подробно живописую госпожу Захарчук безо всякой цели и что я таким же образом буду поступать с каждым новым персонажем моей повести. Боже упаси! зачем мне так злоупотреблять терпением читателя, да и моим собственным? например, я не останавливался же на реалисте и горничной, и вы даже никогда не узнаете, чем кончилась их история. («Капитанские часы», 1913 [8, 315<sup>34</sup>]);

то современного образованного горожанина («Хотя я считался другом Олега Кусова, но видал его раза два, три в год — самое большее». — «Завтра будет хорошая погода», 1914 [4, 221]). Языковую организацию таких рассказов в большей степени определяет установка на диалог с читателем, реализуемая посредством отсылки к общим референтам, установления и поддержания контакта, чему способствуют маркеры, разрушающие иллюзию фикционального повествования. Например, в рассказе «Капитанские часы» (1913) нарративная

<sup>34</sup> Здесь и далее проза Кузмина цит. по: [Кузмин 1984–1990] с указанием в тексте в квадратных скобках номера тома и номера страницы.

маска простодушного обитателя уездного городка сочетается с металитературной игрой — упоминание «Героя нашего времени» и «Поединка» на первой странице повести о быте военных формирует определенную рецептивную рамку, которую дальнейшая история то подтверждает, то разрушает:

Ах, да, конечно, в провинции есть еще капитаны, подполковники и полковники и даже, к радости всех, кто ценит молодость и красоту, поручики и подпоручики. Кто не воспевал оружие? а русских демонов с светлыми пуговицами научил нас любить Лермонтов, и мы не перестали их любить, что бы ни говорили свободные мыслители. Скажите, вы, дамы, положав руку на сердце (конечно, добродетельное, неиспорченное, настоящее сердце), если бы вам предстоял выбор между книгой Куприна «Поединок» и беседой с офицером, неужели вы живого корнета в галифэ принесли бы в жертву неряшливой книге в серой обложке? Не верю, тысячу раз не верю [8, 312].

Заметным этапом в освоении Кузминым повествования от первого лица и игры с нарративными масками становится сборник «Покойница в доме. Сказки» (1914) и вошедшие в него девять сказок, в которых прием эксплицированного диалога с читателем продиктован жанровой связью сказки с ситуацией устного рассказывания. Так, например, в сказке «Послушный подпасок» (1914) события прерываются объяснениями рассказчика, оправдывающего свой выбор героини:

Позвольте! Какое же тут сходство? А сходство в том, что дочь тюремщика полюбила Николая. Мы не спорим, что башня, море, Шопен, королева и паж — всё это гораздо поэтичнее, но ведь мы же и пишем не стихи, а простую деревенскую историю и потом уверяю, что дочь тюремщика была несколько не хуже королевы. Даже не только не хуже, а гораздо лучше. <...> Это, конечно, дело вкуса, но мне дочь тюремщика очень нравится. Да, ведь вы же её совсем не знаете? Значит, она была беленькая и тоненькая, с заплетенными косичками и зелеными глазками. Ей было 15 лет и одета она была в костюм того времени, к которому угодно будет читателю приурочить историю. Для Элизы же это решительно всё равно, потому что она как душенька «во всех нарядах хороша», хоть бы в водолазном костюме [4, 179].

Изменения затрагивают и сюжетный уровень. Если такие рассказы и повести, как «Ванина родинка» (1912), «Покойница в доме» и «Капитанские часы» (1913), «Шар на клумбе» и «Набег на Барсуковку» (1914) еще представляют собой сложные, развернутые повествования, ориентированные на классические образцы (в «Набеге на Барсуковку» в ироничной манере достраивается сюжет пушкинского «Дубровского»<sup>35</sup>, «Капи-

<sup>35</sup> А. А. Кобринский, разбирая «Набег на Барсуковку», приходит к выводу о пародии и игре как организующих принципах построения этого рассказа: «Отношение рассказа Кузмина к повестям Пушкина — это отношения пародичности, в то время, как объектом пародии становится сам принцип построения текста, при котором любые заимствуемые элементы пародируемого материала, насыщенные пафосом, попадают в контекст, в котором пафос вообще невозможен» [Кобринский 2013: 215].



танские часы» представляют собой вариант гоголевской «Шинели»), то со временем в кузминской прозе начинает превалировать жанр короткой новеллы с парадоксальным концом, разворачивающейся в современных автору и читателю реалиях. Таковы истории о господине, несчастливом в поиске дам («Летний сад», 1913), об обманувшейся в матримониальных намерениях своего возлюбленного женщине («Платоническая Шарлотта», 1914), о мужчине, принявшем кредитора интересной ему дамы за своего соперника («Соперник», 1914), святочный рассказ о случайно подслушанном разговоре из прошлого («Лекция Достоевского», 1913). Событие, происходящее в этих рассказах, на мгновение нарушает привычный ход вещей, однако существенно не меняет миропорядка: господин по-прежнему ищет дам в Летнем саду, Шарлотта остается в экономках, госпожа Гарнье не узнает, что мужчина расплатился с ее кредитором и т. д. Кузмина все больше начинает занимать жизнь обывателя как в мелочах, так и в глубоких чувствах, проявляющихся в суете ее нехитрых событий.

Происходящие изменения кузминской прозы подсвечиваются его эстетическими ориентирами, изложенными в статье «О прекрасной ясности. Заметки о прозе» (1910), одним из ключевых положений которой стала необходимость строгого соответствия темы выбранному для ее изложения языку. Соразмерность языка сюжету, по мнению Кузмина, гармонизирует повествование и делает его более цельным: следовательно, в небольшой современной истории нет нужды прибегать к сложным повествовательным схемам или языковым украшениям. Рассказ из теперешней жизни будет воздействовать на читателя только в том случае, если будет изложен простым, уличным языком. При этом простота художественной задачи сама по себе не объявляется предосудительной — осуждения заслуживает лишь неподходящая для ее воплощения форма:

Что же сказать про бытовую московскую историйку, которая была бы одета в столь непонятный, темный космический убор, что редкие вразумительные строчки нам казались бы лучшими друзьями после разлуки? Не сказал ли бы подозрительный человек, что автор пускает туман, чтобы заставить не понять того, в чем и понимать-то нечего? Это несоответствие формы с содержанием, отсутствие контуров, ненужный туман и акробатский синтаксис могут быть названы <...> безвкусицей [Кузмин 2000b: 6].

В поисках наилучшей, по его мнению, прозаической традиции Кузмин обращается на Запад, находя, что во французской прозе рубежа веков всецело «...развит *аполлонический* <курсив автора. — А. П.> взгляд на искусство: разделяющий, формирующий, точный и стройный» [Там же: 7]. Гармония выбранной формы и объекта для описания регулируется внутренними установками самого писателя: Кузмин называет слово «стиль», признавая размытость его современного значения. Из статьи можно сделать вывод, что стиль — это одновременно и присущий художнику вкус, и чувство соразмерности всех частей повествования, и получаемая вследствие воплощения этих установок уникальная творческая манера.



Согласно Кузмину, природа искусства уникальна в случае каждого отдельного автора, поэтому существенно важно, в чьих приемах писатель видит присутствие стиля: из числа упомянутых им французов Кузмин называет Франса («он во всем — прекрасный стилист, и в статьях, и в современных романах, и в чем угодно. Это значит, что он сохраняет последнюю чистоту, логичность и дух французского языка, делая осторожные завоевания, не выходя из пределов характера этого языка» [Там же: 8]), из русских прозаиков — Островского, Мельникова-Печерского «...и особенно Лескова — эту сокровищницу русской речи, которую нужно бы иметь настольной книгой наравне с словарем Даля» [Там же]. Отметим, что внимание Кузмина особенно обращено на лексический уровень языка, который становится фундаментом уникального авторского стиля.

Одним из достоинств прозы Франса для Кузмина была лаконичность стиля. Рецензируя пьесу Н. Минского «Малый соблазн» («Заметки о русской беллетристике». — Аполлон. 1910. № 8), он отмечает непомерный объем пьесы и тяжелый язык там, где «А. Франс или Р. де Гурмон уронили бы странички три золотой, улыбчивой прозы» [Кузмин 2000b: 37]. Именно влиянием Франса можно объяснить постепенное сокращение объема кузминского рассказа, выдвижение в его центр одного яркого события, разрешающегося парадоксальной концовкой (пуантом), а также появление характерных экспозиций. Одним из наиболее часто используемых автором в начале 1910-х гг. приемов становится сокращение завязки: она нередко редуцируется до одной фразы, в которой называются герои и намечаются отношения между ними. См. такие примеры: «Мой приятель Поль был отнюдь не провинциал, не наивный человек и даже не особенно молод, будучи моим сверстником; единственной его странностью была чрезмерная впечатлительность...» («Летний сад», 1913 [8, 357]), «Досада змейкой пробежала по ее лицу при взгляде на карточку, поданную ей читальным мальчиком» («Соперник», 1914 [4, 247]), «Иван Иванович Иванов старший был знакомым еще моего отца. Он где-то служил, на ком-то был женат и имел сына Ванечку» («Любви господ Ивановых отца и сына», 1914 [8, 362]), «Сегодня все, казалось, сошло с ума: и солнце, и ветер, и улицы, и прохожие» («Напрасные удачи», 1914 [4, 233]). Такая завязка является, с одной стороны, отличительной приметой новеллистики Франса. Приведем в пример начало нескольких его новелл, экспозиция в которых также редуцирована до минимума: «В кабачке, когда мы кончали обедать, Лабуле сказал...» («Адриенна Бюке» [Франс 1957–1960: 5, 216]), «Окончился срок найма, и г-н Бержере с сестрой и дочерью собрался переезжать из старого обветшавшего дома на Сенской улице во вполне современную квартиру на улице Вожирар» («Рике» [Там же: 190]), «Говорили о сне и сновидениях, и Жан Марто сказал, что один сон оставил неизгладимое впечатление в его душе» («Жан Марто» [Там же: 247]) и др. Мгновенное введение читателя в художественный мир создает впечатление того, что изложенные события буквально выхвачены из потока жизни, а посредничество рассказчика, биографически подобного (но не равного) Кузмину

(такого же образованного горожанина, как и он), владеющего бытовым, будничным языком, усиливает эффект правдоподобия<sup>36</sup>. С другой стороны, сокращение завязки отсылает и к пушкинской традиции, например, к началу «Пиковой дамы» («Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова»).

Смена мест публикации и жанрово-тематических предпочтений, пришедшиеся на начало 1910-х гг., влияют друг на друга. Кузмин выступает на страницах газет и журналов с рассказами, тематически понятными среднему потребителю популярной литературы, максимально приближенными к его языку, увлекающими бытовым сюжетом. Теоретическое обоснование произошедших изменений находится в критической прозе Кузмина, главным образом в статье 1914 г. «Раздумья и недоумения Петра Отшельника», подспудный сюжет которой составляет одна из центральных идей кузминской эстетики — независимость искусства от любых внешних требований<sup>37</sup>. Частным поводом к написанию статьи стала ситуация военного времени, которая стимулировала запросы на героический и жизнеутверждающий пафос художественного произведения, а также требовала от литературы сосредоточиться на текущих событиях, характерах и настроениях:

Последнее время со всех сторон раздаются требования силы от художественных произведений, причем силу понимают в ходячем значении этого слова, как бы забывая, что в искусстве оно имеет другое и значение, и назначение [Кузмин 2000b: 363].

По мнению Кузмина, эти общественные директивы проистекают из непонимания внутренних законов творчества и ошибочного отождествления его с реальной жизнью, тогда как область искусства и сила воздействия его на человека не детерминированы сюжетом произведения. «Нежная и тонкая сцена» может не менее влиять на читателя, чем героический пафос, если она искусно сделана. По этой причине подлинное произведение искусства не обязано иметь уникальный сюжет, непременно связанный с современными событиями, чтобы увлечь, заинтересовать и духовно

<sup>36</sup> Позднее, переводя отдельные новеллы Франса в 1920-х гг., Кузмин сохранит особенности экспозиции автора: «Ортер, основатель “Звезды”, политический и литературный редактор “Национального обозрения” и “Иллюстрированного нового века”, — Ортер, приняв меня, сказал из глубины своего редакторского кресла...» («Эдме, или Благоедание кстаги» [Франс 1959: 534]).

<sup>37</sup> Идея самоценности искусства и его существования параллельно действительности оформилась у Кузмина намного раньше. В недатированном письме Г. В. Чичерину, относящемуся приблизительно ко второй половине 1890-х гг., он пишет: «Чистое искусство зарождается и завершается в своем собственном замкнутом, оторванном от всего мира круге с особыми требованиями, законами, красотой и потребностями, как мир больного и безумца (хотя бы и идеальный и стройный, но в своей обособленности и отвлеченности безумный). Наиболее чистый поэт без прикрас и комплиментов к действительности — это Шелли...» (цит. по: [Богомолов, Малмстад 2013: 41–42]). Именно ощущаемый Кузминым разрыв искусства с реальностью стал причиной его духовного кризиса рубежа 1890–1900-х гг.

обогатить читателя. Более того, Кузмин указывает на назревшую к середине 1910-х гг. усталость от замысловатых сюжетных ходов, которыми писатели пытались подменить духовную и эстетическую слабость своих произведений:

Новизна сюжетов скорее всего изнашивается. Почти все великие произведения имеют избитые и банальные сюжеты, предоставляя необычайные вещам посредственным. Лучшая проба талантливости — писать ни о чем, что так умеет делать Ан. Франс, величайший художник наших дней, недостаточно оцененный за чистоту своего искусства [Кузмин 2000b: 363].

Проза, очищенная от избыточного сюжета и показных примет времени, позволяет писателю сосредоточиться на языке, стиле, проработке образов — тех областях, которые Кузмин считал подлинно художественными: «Глаз поэта, отличный от всех <...> и есть то зерно, та сердцевина, которая единственно важна и подлежит рассмотрению. <...> Новизна и “свое” не в том, что вы видите, а каким глазом вы смотрите, — вот что ценно» [Там же: 362]). Отметим, что, обращаясь к проблеме воздействия произведения и формы, обеспечивающей это воздействие, Кузмин вновь вспоминает имя Франса, что особенно примечательно в контексте его размышлений о «стиле»: «стиль» (то, что в статье 1914 г. называется «глаз поэта») определяет не то, о чем писатель говорит, а то, какими средствами он это делает.

Однако вопреки рассуждениям из «Скачущей современности», события кузминской прозы начала 1910-х гг. почти исключительно связаны с современной автору Россией. Писатель настаивает, что перенос внимания с сюжета на другие художественные элементы позволяет автору сохранять внутреннюю свободу, но сам словно игнорирует это правило. За этим противоречием также скрывалась авторская установка, однако пояснит ее Кузмин только в фельетоне 1916 г. «Скачущая современность», где выдвинет идею о том, что художественным произведениям присуще не только эстетическое, но и воспитательное значение. Писатель, исследуя вкусы и привычки общества, анализирует свою эпоху и доносит ее облик до потомков, выступая в роли нравственного и эстетического камертона своего времени:

Современность (столкновение мировоззрений, настроений, желаний, ненавистей, увлечений, мод) более доступна влиянию, и неизвестно еще, влияла ли среда и современность на Достоевского, или наоборот. Я именно думаю, что наоборот. Даже до мелочей, до способа вести споры, до семейных надрывов, истерик и т. п. — все точно повторялось современниками Достоевского [Кузмин 2000b: 606].

Возможность влиять на аудиторию в полной мере дает только минимальная дистанция между художественным миром автора и окружающей его действительностью. Эту дистанцию Кузмин и начинает сокращать в начале 1910-х гг. Сюжетная простота и занимательность его прозы не только позволяли оттачивать стиль на «вечных» сюжетах, но и приближа-

ли произведение к широкому кругу читателей — настоящих и будущих. Публикуя свои рассказы на страницах многотиражных изданий, Кузмин претворял в жизнь желание воздействовать на аудиторию, прививать ей хороший вкус, чего он не мог сделать в полной мере на страницах символистских журналов.

В «Скачущей современности» Кузмин обозначает претекст своих построений. Хотя Оскар Уайльд упоминается в статье как бы ненароком («Конечно, парадокс Уайльда, что “природа подражает искусству”, и остается парадоксом, и лондонские закаты не учились у Тернера, но мы-то выучились видеть их глазами этого фантаста» [Там же]), в действительности эссе английского писателя «Упадок [искусства] лжи» (*The Decay of Lying*, 1889) можно рассматривать как исток некоторых мыслей Кузмина. Он воспринимает уайльдовский афоризм «Искусство никогда ничего не выражает, кроме себя самого»<sup>38</sup>, чтобы утвердить самоценность искусства и его право на свою, особенную реальность, в которой не действуют законы материального мира. В конце эссе герой Уайльда формулирует «догматы» новой эстетики:

[Первый] Искусство ничего не выражает, кроме себя самого. Оно ведет самостоятельное существование, подобно мышлению, и развивается по собственным законам. <...>

Второй догмат заключается в следующем. Все плохое искусство существует благодаря тому, что мы возвращаемся к жизни и к природе и возводим их в идеал. Жизнь и природой порою можно пользоваться в искусстве как частью сырого материала, но, чтобы принести искусству действительную пользу, они должны быть переведены на язык художественных условностей. В тот момент, когда искусство отказывается от вымысла и фантазии, оно отказывается от всего. Как метод, реализм никуда не годится, и всякий художник должен избегать двух вещей — современности формы и современности сюжета.

<...>

Третий догмат: жизнь подражает искусству гораздо больше, чем искусство подражает жизни [Уайльд 1912: 3, 186–187].

Можно отметить, что Кузмин воспринимает все три эти доктрины довольно близко к их изложению Уайльдом, оправдывая как возвращение искусства к его внерациональной природе и показывая бесплодность любого утилитарного подхода к нему, так и особую общественную и моральную роль писателя, предлагающего читателю модели для подражания (по словам Уайльда, «Литература всегда предвосхищает жизнь. Она не копирует ее, но придает ей нужную форму. <...> Мы просто выполняем, с примечаниями и ненужными добавлениями, каприз или фантазию творческого ума великого романиста» [Там же: 176]).

<sup>38</sup> Цитаты из эссе «Упадок лжи» даны в переводе С. Г. Займовского. Вышедший в 1912 г. в третьем томе четырехтомного Собрания сочинений Уайльда, подготовленного К. И. Чуковским, этот перевод, несомненно, был известен Кузмину, который именно для этого собрания перевел несколько стихотворений.

Таким образом, в стратегии Кузмина обнаруживается парадокс: попытка его выхода за пределы узкой модернистской среды сопровождается актуализацией эссе «Упадок искусства лжи» — одного из программных текстов на начальном этапе развития русского символизма<sup>39</sup>. Как показывает Т. В. Павлова, положения из сборника Уайльда «Intentions» («Замыслы»), в которое и вошло это эссе, перенесенные на русскую почву некоторыми авторами «Северного вестника» (в особенности А. Л. Волынским), оказали прямое влияние на формирование идеалистической концепции нового искусства, решительно удаляющегося от принципа «полезности», развитой впоследствии в кругу «мирискусников» и достигшей апогея в «Весах»:

Уайльд, фанатически исповедовавший «религию красоты», видевший в искусстве единственный путь к достижению духовного совершенства и социального благоденствия, во многом предвосхитил главные эстетические требования, выдвигавшиеся «Весами», — сделать искусство объектом высшего служения, возвеличить творца художественных ценностей. Художник-пророк, призванный к исполнению своей миссии, идет впереди толпы «по темной пустыне, наполненной миражами и привидениями», он одарен способностью видеть и открывать те образы, которые скрыты от взора простого смертного <...> Свою приверженность лозунгу «искусство выше жизни» «Весы» прокламировали, опираясь на авторитет Уайльда и Гюисманса как защитников «самых крайних формул эстетизма» [Павлова 1991: 113].

Несомненно, Кузмин черпал в эссе Уайльда ресурсы для оформления собственной позиции — защитника классической эстетики в эпоху доминирования утилитарного подхода к искусству. Однако можно и наметить отличие его программы от воззрений круга «Весов»: выход за рамки эстетизма к широкой публике не означает полного забвения канонов хорошего вкуса и стиля, а распространяет эти каноны за рамки узкой среды. Влияние Уайльда можно с осторожностью распространить и на эту стратегию Кузмина. Согласно концепции О. Б. Вайнштейн, Уайльд снискал огромную популярность по обе стороны океана не столько как законодатель мод и закоренелый эстет, сколько благодаря тому, что в определенный момент начал транслировать нормы дендистского поведения на максимально широкую аудиторию:

Благодаря Оскару Уайльду европейский дендизм принял «вызов» массовой культуры, выработав эстетику кэмп. В деятельности Уайльда происходит переход от элитарного дендизма к игривому кэмп. Поездка

<sup>39</sup> Эссе Уайльда было хорошо известно в литературной среде начала XX в., с 1899 по 1910 гг. сборник «Замыслы» переводился не менее четырех раз [Павлова 1991: 102]. Как указывает Г. М. Фридлендер, Гумилев был хорошо знаком с «Упадком лжи», явные или завуалированные цитаты из которого часто встречаются в его ранней критике (в том числе и в отзыве на «Первую книгу рассказов» Кузмина (1910)) [Гумилев 1990: 30–35]. О мифологизации образа Уайльда и рецепции его творчества в русской литературе начала XX в. см.: [Сушко 2017].

Уайльда в Америку оказалась первым опытом «коммодификации» дендизма — превращения его в коммерческий товар массового спроса. <...> Этот синтетический вариант дендизма был уже снабжен оптимальной рекламной упаковкой и готов для вхождения в массовую культуру [Вайнштейн 2005: 473].

Кузмин, несомненно, знал о славе англичанина: однако в какой степени он прямо ориентировался на Уайльда, сказать невозможно. Некий параллелизм между собой и английским дэнди Кузмин осознавал: например, его увлечение чтением «Портрета Дориана Грея» совпало по времени с созданием его собственного двойного портрета с В. Г. Князевым — портрет писался Судейкиным летом 1912 г. По этому поводу Кузмин 23 июля этого года сделал в дневнике запись: «“Портрет” и аналогии мне не очень нравятся» [Дневник 2005: 368].

Отмеченные теоретические и тактические сближения свидетельствуют о том, что кузминская стратегия середины 1910-х гг. не являлась абсолютным его отказом от «символизма», а была своего рода способом адаптации положений эстетизма, культа красоты и самооценности искусства к массовой культуре, — что для Кузмина имело не только эстетический, сколько этический смысл.

Внимание к современности и ее преломлению в художественных текстах было, несомненно, инспирировано требованиями отклика искусства на события войны. Однако оно также было подготовлено уже имеющимся у писателя интересом: как один из вариантов построения своего образа Кузмин на заре своей авторской карьеры рассматривал и амплуа «выразителя современной жизни». В конце 1905 г. он поделился с Чичериным планами о написании «современной повести “Шлюзы”» [Переписка с Чичериным: 400] и отметил в дневнике: «План и сцены современного романа назревают» (запись от 1 ноября 1905 [Дневник 2000: 64]). В более позднем (декабрь 1907) письме В. В. Руслову Кузмин отстаивает право рассказа «Кушетка тети Сони» быть современным «по духу», невзирая на старомодность стиля: «Относительно же “Кушетки” я буду спорить, не боясь показаться в смешном виде собственного защитника. Технически (в смысле ведения фабулы, ловкости, простоты и остроты диалогов, слога) я считаю эту вещь из самых лучших, и, видя там Ворта, <...> не вижу пастушка и Буше. Это *современно, и только современно* <курсив наш. — А. П.>, несмотря на мою манерность» [Богомоллов 1995е: 209].

Присутствие темы и духа современности в произведениях Кузмина, как и важность их для его творчества, ощущали уже первые рецензенты. В критике с конца 1900-х, параллельно отмеченным нами константам репутации, развивалась и мысль о том, что поэзия Кузмина, несмотря на ее тематическую удаленность от проблем современности, понятна и нужна сегодняшнему читателю. Блок подчеркнул этот парадокс в своей рецензии на «Сети»: «Он [Кузмин] — чужой нашему каждому дню, но поет он так нежно и призывно, что голос его никогда не оскорбит, редко оставит равнодушным и часто напомнит душе о ее прекрасном прошлом и прекрасном



будущем, забываемом среди волнений наших железных и каменных будней. <...> Недаром, читая стихи Кузмина, я вспоминаю городские улицы, их напряженное и тревожное ожидание» [Блок 1960–1963: 5, 289–290]. Многолетний друг Кузмина Г. В. Чичерин отметил в «Александрийских песнях» не столько новаторство темы, сколько глубокое проникновение в суету «живой жизни» ушедшей эпохи: «...до сих пор ты ничего не писал столько *адекватно-античного* <курсив автора. — А. П.>, столь живого, как куски целой действительности...» (письмо от 4/17 сентября 1905 года [Переписка с Чичериным: 360]). Идея о том, что творчество Кузмина откликается на духовные потребности современного человека тем не менее не выходила в это время на первый план рецепции Кузмина, где господствовали иные образы, составляющие статичную часть репутации автора. Можно привести также несколько примеров взаимопроникновения разных моделей рецепции, учитывающих как «современную» направленность кузминского творчества, так и его сложившиеся образы: «Но современность так же близка Кузмину, как и далекая, забытая Александрия. И в ней неустанно отыскивает он ту же утонченность и сложность переживаний “любовь до завтра” <...> И в ней влечет его “Дух мелочей, прелестных и воздушных”» [Дикс 1909: 387–388]; «У него нет ни слова современности. Но потому нам и дороги умирающие маркизы, что в них мы чуем себя» [Эренбург 1911].

Выход поэтических сборников «Осенние озера» (1912) и «Глиняные голубки» (1914), в которых древность и стилизация заметно отходили на второй план, усилили разговоры о Кузмине как о выразителе чувств своего поколения: об этом писали столь несхожие по творческим убеждениям критики, как эпигоны символизма Николай Бернер («Кузмин своим творчеством создает подлинную романтику современности; в калейдоскопе городских постижений проходит сладостно-скорбная повесть изысканной души его» [Бернер 1913: 341–342]) и Любовь Столица («Это — желание поэта отрешиться от жеманничанья и кокетничанья, так присущих его прелестной Музе, Музе, зачастую нарумяненной и нередко с пикантной мушкой на щеке; а затем и стремление к большей простоте переживания, к высшей чистоте выражения — как бы некий поворот из парка на проселок, как бы легкий прыжок из окна салона на улицу» [Столица 1914: 172]), а также Гумилев («его по-современному чуткая душа придает этим старым темам новую свежесть и очарование» [Гумилев 1990: 156]). Статичная репутация продолжала транслироваться в основном в провинциальной и популярной прессе, хотя и оставалась довольно значительной («...ни шири, ни глубины нет в поэзии Кузмина <sic!>; его лирика — отражение души, замкнутой в круг однообразных и несложных, но утонченных переживаний» [Ховин 1912: 259]; «Весь поэтический гардероб г. Кузмина исчерпывается образцами старинной французской лирики, да еще двумя-тремя техническими приемами, заимствованными из греческой антологии. <...> У корейцев существует обычай завертывать богатого покойника в целую дюжину разноцветных одеял — из дорогой старинной парчи. Вот такого покойника мне всегда напоминает стилизаторская



поэзия Максимилиана Волошина и Михаила Кузмина. Их посыпанные стилизаторским пеплом строки — взятая каждая в отдельности — старательно выточены и раскрашены, но одна с другою нимало не связаны, как одеяла на трупе» [Войтоловский 1912]). Все это подтверждает нашу гипотезу о том, что в своем творчестве 1910-х гг. Кузмин не совершал резкого немотивированного поворота к новой поэтике и аудитории — этот перелом уже заключался в его позиции прошлых лет, но до поры был не замечен, будучи подавлен более яркой рецептивной моделью.

«Современность» Кузмина до времени была более «духовной», чем событийной<sup>40</sup> — писатель уделял внимание изображению эмоций, переживаний и настроений человека его исторического времени, хотя нередко выразителями их были герои других эпох (симптоматична рецензия А. Белого на «Приключения Эме Лебефа»: «Я не знаю, есть ли в таланте Кузмина что-либо вечное; я не знаю, обеспечен ли в будущем интерес к его темам. Он писатель наших дней. Он много дает теперь, сейчас» [Белый 1907b: 52]). В рассказах, начавших появляться на страницах популярных изданий с 1912 г., современность обретала все более четкие контуры: сюжеты разворачивались в современных реалиях, герои говорили будничным языком, упомянутые предметы, места или произведения искусства были точно вписаны в короткий временной отрезок, включающий в себя настоящее. Тенденция к сокращению дистанции между автором и читателем, произведением и его временем естественно привела автора к необходимости прямо откликнуться на происходящее, что он и сделал в книге «Военные рассказы» (Пг.: Лукоморье, 1915).

«Военные рассказы» играют решающую роль в становлении и утверждении новой творческой манеры и измененной писательской стратегии автора. В сборнике оформляется и закрепляется тот облик кузминской новеллы, который без существенных изменений доживет до 1920-х гг. — последних известных нам рассказов писателя. Тем удивительней, что этот сборник не привлекал внимания исследователей, в основном будучи рассмотрен как не слишком удачная в творческом отношении попытка Кузмина встроиться в общее патриотическое движение, создав литературу «на случай». «Военные рассказы» (как и прочую прозу Кузмина начала 1910-х гг.) обошла своей благосклонностью и современная ему критика. На основании существующей репутации, живо работающей в начале 1910-х гг., от Кузмина ждали либо полного невнимания к войне, либо трактовки ее в веселом, жизнерадостном духе. В «Военных рассказах» нельзя найти ни того, ни другого: это новеллы, в центре которых — происшествие, прямо или косвенно связанное с военными событиями. Несложная фабула, минимум

<sup>40</sup> Строго говоря, в современном Петербурге происходило и действие «Крыльев». Однако в повести, метко названной Чичериным «трактат в форме диалога» [Переписка с Чичериным: 442], не придавалось особенного значения тому, в каких реалиях разворачивается ее сюжет: действие с легкостью перемещалось между городами и странами, а герои вели долгие разговоры о сущности любви безотносительно к месту, в котором они находились.

действующих лиц, обилие диалогов привели к тому, что военную прозу Кузмина критика восприняла как слишком простую и поверхностную. «Столь великое и грозное явление, как происходящая ныне война, — писал Александр Тиняков, — побудило г. Кузмина всего навсего написать несколько вялых анекдотцев, белыми нитками пришитых к военным событиям» [Тиняков 1915]. Немного более тепло отозвался о «Военных рассказах» критик «Северного вестника» А. А. Гвоздев. Однако темой его рецензии стало соотношение новой прозы и предшествующего творчества автора: «...рассказы на “военные” темы напоминают изящные картинки битв и сражений, которые можно видеть на фарфоровых безделушках. Особенно глубоких мыслей мы не найдем в этой миниатюрной живописи» [Гвоздев 1915а: 138].

Восемь небольших «военных рассказов», составивших книгу, представляют собой типичную новеллу с пуантом и почти идеально соответствуют требованиям к такому жанру, выделенным в классической работе М. А. Петровского: новелла рассчитана на непрерывность и единство восприятия, что накладывает специфические требования на ее архитеконику; краткость новеллы требует особого — сжатого и экспрессивного — сюжета, в идеале — повествования об одном событии; это событие, однако, должно показывать целостность жизни, поэтому важно подчеркнуть связь сюжета новеллы с прошлым (в терминологии исследователя — *Vorgeschichte*) и будущим (*Nachgeschichte*) [Петровский 1927]. Действие «Военных рассказов» Кузмина укладывается в один, реже — в несколько дней. В том случае, когда действие растянуто на более протяженный период времени, этому придается сюжетная мотивировка: проводив мужа на фронт и уйдя к любовнику, Анна Петровна из рассказа «Третий вторник» на протяжении двух недель незаметно меняет свое отношение к мужчинам, неожиданно для себя приняв решение вернуться к мужу в указанный им день; долгое отсутствие жителя северной деревни Кирика («Кирикова лодка») вызывает самые невероятные объяснения, однако оказывается, что в действительности все произошло «не менее фантастично, чем все, что говорилось в селе»: на своей небольшой лодке Кирик смог догнать казачий отряд, отбыть во Францию и вступить в бой. Пуант, непременно присутствующий в «Военных рассказах» — это парадоксальная и прямо не вытекающая, но исподволь подготовленная предшествующими событиями ситуация: пришедшая на любовное свидание женщина неожиданно дезинформирует вражеский отряд («Правая лампочка»), неожиданный помощник оказывается ангелом («Ангел северных врат»), а мальчишка, мечтающий о славе, все-таки попадает на страницы газеты, несмотря на все препятствия («Пять путешественников»).

Однако рассказы внутренне неоднородны: из их числа выделяются три, в которых автором использована нарративная маска («Пастырь воинский», «Кирикова лодка», «Третий вторник»); три, максимально приближенных к жанру анекдота («Ангел северных врат», «Правая лампочка», «Пять путешественников»); два с более протяженным сюжетом, в центре кото-

рых — чувства и переживания героев («Серенада Гретри», «Два брата»). Их объединяют несколько характерных особенностей. Во-первых, действие протекает вдали от непосредственных боев — в тылу («Третий вторник»), перед отправкой на фронт («Пятеро путешественников»), в отдаленных от войны местах («Ангел северных врат», «Кирикова лодка»). Единственный рассказ, действие которого связано с полем битвы — «Два брата» — имеет сюжетную лакуну в месте описания боя: героя оглушают в самом начале сражения, и он приходит в себя уже в госпитале; рассказ с более узнаваемыми локациями — «Серенада Гретри» — был сделан таковым затем, чтобы прозвучать как осуждение немецких зверств в Бельгии (на что указывает и датировка — август 1914 г.). Использование названия «Военные рассказы» для таких сюжетов было демонстративно-полемичным, так как автор обращался к описанию не фронтовой и героической войны, а домашней и тыловой<sup>41</sup>. Во-вторых, кузминские протагонисты, переживая происходящее с ними, меняются внутренне, обретая в экстраординарных ситуациях утраченные нормы морали. Внутреннюю силу чувствуют героини «Правой лампочки», «Третьего вторника» и «Серенады Гретри»; в святочном рассказе «Ангел северных врат» пришедшее из ниоткуда спасение оказывается божьим промыслом и т. д. Показателен резонерский финал «Двух братьев», героиня которого произносит:

— ...теперь я знаю, как быть счастливой!

— Думать о других?

— Нет. Это похоже на мораль. Но давать всем приближающимся нужное им счастье. Любить их [5, 347].

Генезис этой манеры Кузмина можно отчасти обнаружить в магистральном направлении военной литературы, сосредоточившейся на судьбе обычного человека на войне, в чем можно видеть усилившееся в эти годы влияние «Севастопольских рассказов» Л. Н. Толстого<sup>42</sup>. Формально кузминские «Военные рассказы» также можно рассматривать как типическое

<sup>41</sup> Этот вызов особенно ошутим на литературном фоне эпохи, в которой «Военные рассказы» были обыкновенно непосредственно связаны с фронтовой действительностью, как, например, популярный сборник «Военные рассказы» (1915) полкового офицера Е. Егорова (псевдоним Г. Г. Елчанинова), в которых был описан быт солдат и боевые истории.

<sup>42</sup> «В лучших произведениях прозы 1914–1918 гг. ошутимо творческое использование опыта Л. Толстого (особенно «Севастопольских рассказов») по дегероизации войны, изображению ее участников с будничной стороны» [Иванов 2005: 2009] (см. в этой же книге разбор основных тенденций в русской литературе Первой мировой войны). Отметим, что схожим образом в «Стихах о России» (1914) Блок также преимущественно дистанцируется от военных тем, делая это частью своей идеологической позиции, в сути своей близкой позиции Кузмина: «Стихотворения, содержание которых может показаться совершенно отвлеченным и не относящимся к эпохе, вызываются к жизни самыми неотвлеченными и самыми злободневными событиями» [Блок 1960–1963: 6, 83]. Это решение вызвало преимущественно хвалебную прессу. Подробнее об отношении Блока к Первой мировой войне см.: [Приходько 2013].

явление: одним из центральных жанров русской литературы времен мировой войны стал небольшой рассказ, который предоставлял возможность обращаться к актуальным событиям и изображать распространенные типы, не прибегая к сложным повествовательным формам и психологизму<sup>43</sup>, так как основное внимание отводилось патриотической риторике и морализаторству. Типичной чертой «военных рассказов» была их циклизация: сборники «военных рассказов» писали Сологуб («Ярый год», 1916), Тэффи («Зарево битвы», 1915) и многие другие. В издательстве «Лукоморье» вышел специальный сборник «Лукоморье. Сб. 1. Военные рассказы» (1915), в который вошел и один рассказ Кузмина («Обыкновенное семейство», 1915, не был включен в сборник самого писателя). Написание Кузминым «Военных рассказов» и последующее объединение их в книгу можно рассматривать как выражение патриотической позиции; малый объем и невысокие художественные достоинства рассказов вполне укладываются в общую картину<sup>44</sup>.

Более интересны уникальные для писателя ориентиры: для этого снова нужно обратиться к критическим статьям Кузмина. С началом войны национальные различия для него все более приобретают эстетическое и нравственное измерения. Осуждая немецкие зверства на занятых их войсками территориях, Кузмин переносит свое отношение на германскую культуру, в которой видит косность, застой, милитаристский пафос, пренебрежение традиционными нормами морали:

Мы видим пример, к чему приводит культура, где вместо твердости — упрямство, вместо рыцарства — солдатчина, вместо силы — бессмысленная жестокость, вместо величия — вагнеровский балаган, вместо культуры — усовершенствованные уборные. А между тем этот мираж держал всех в плену, особенно нас, привыкших смотреть на все искус-

<sup>43</sup> См. рецензию А. Измайлова, который порицал «психологический примитив» современных авторов (он анализирует «Мое сердце» Б. Лазаревского, «Пастырь воинский» Кузмина, «Война» и «Еврей» Арцыбашева, «Острие меча» Сологуба и др.), видя в этом неспособность к подлинному пониманию войны и рассматривая новейшие произведения на фоне «Севастопольских рассказов» Толстого в невыгодном для первых свете: «Надо всеми иными сейчас господствует одна “умственная” идея — война перерождает. <...> но почему обязателен этот психологический примитив. Почему ничего более сложное, более оригинальное не приходит в творческие умы беллетристов. <...> Когда Толстой писал “Севастопольские рассказы”, он не ставил перед собой никаких теоретических заданий. Едва ли он хотел показать, как война перерождает людей, какое она зло и так далее» [Измайлов 1915].

<sup>44</sup> См. отмечающий это критический отзыв рецензента «Русских записок» А. Г. Горнфельда: «“Военные рассказы” г. Кузмина кажутся нам чрезвычайно типичными для современной военной беллетристики. <...> Требовались поскорее и в значительном количестве рассказы и повести, ура-патриотические, шовинистические, в одну сторону обличительные, в другую панегирические, с наступательным фронтом и сентиментальным тылом, без колебаний и оттенков; время военное. И литература откликнулась на этот спрос с готовностью и быстротой» [Горнфельд 1915: 317].

ство через немецкие очки. <...> Может быть, нам станет яснее и наша собственная психология и устремленность, столь противоречащая германизму, покуда проявлявшаяся в мягкости, каком-то аморализме, но которая, сосредоточенная, сгущенная, даст неожиданные и замечательные по следствиям явления («Раздумья и недоумения Петра Отшельника», 1914 [Кузмин 2000b: 360–361]).

В том же году Кузмин повторит свои идеи, отвечая на вопросы анкеты «Синего журнала» (1914. №. 13) «Все о немцах»: «Мы видим, к чему приводит и чего стоит культура, построенная на нейрастеническом стремлении к внешнему величию и “большому искусству”».

Смена отношения к немецкому наследию была одним из симптомов войны. Страна, долгие годы воспринимавшаяся как колыбель великой культуры, дискредитировала себя, развязав мировую бойню и начав ее с беспрецедентных по жестокости мер, следствием чего стала переоценка культурного стереотипа о сдержанности, образованности, порядочности немцев. Вторжению в Бельгию в августе 1914 г. сопутствовали ряд кровопролитных сражений и безжалостность немцев по отношению к мирному населению, о чем быстро становилось известно европейской и российской прессе<sup>45</sup>. Приведем показательную в своей риторике цитату из очерка «Варвары» Н. Денисюка, опубликованного в одном из августовских номеров «Нивы»:

Германская империя, созданная с мечом в руках, на поле битвы, «на железе и крови», не могла изменить нравов, не могла стать на путь уважения права, личности, солидарности и доброжелательства к другим нациям. <...> века цивилизации прошли над головой германцев, не затронув их души... [Денисюк 1914: 650]<sup>46</sup>.

Бомбардировка и разрушение немецкой армией Реймского собора стало наиболее известным примером «немецкого варварства» и вызвало

<sup>45</sup> К примеру, на исходе 1914 г. вышла брошюра Ф. Г. Мускатблита с характерным названием «Бельгийская жертва: Очерк борьбы за независимость. С 40 иллюстрациями», в которой в занимательной форме рассказывалось о довоенной Бельгии, ее трагической роли в ходе мировой войны и о сопротивлении бельгийцев. Подробнее о реакции русских писателей на вторжение немцев в Бельгию см.: [Hellman 2018: 63–68].

<sup>46</sup> Схожие мысли легли в основу множества статей писателей и публицистов разных направлений, быстро сформировав «общее место» российской (и европейской) мысли: их можно встретить в статье А. Бенуа «О вандализмах» (Речь. 1914. № 232. 30 авг. С. 2), И. Ясинского «Сердце Вильгельма» (Биржевые ведомости. 1914. № 14338. 26 авг. Утр. вып. С. 3), статьях Ф. Сологуба «Выбор ориентации» (Отечество. 1914. № 6. 14 дек. С. 104–107) и «Обывательское» (Биржевые ведомости. 1915. № 15093. 17 сент. Утр. вып. С. 3. О позиции Сологуба в эти годы см.: [Павлова 2014]) и позднее во многих значимых текстах — укажем здесь статью В. Ф. Эрн «От Канта к Крупну» (Русская мысль. 1914. № 12. С. 116–124), А. Белого «Природа» (Биржевые ведомости. 1916. № 15488. 7 апр. Утр. вып. С. 2), а также многочисленные военные очерки В. Брюсова для ярославской газеты «Голос» (о них см.: [Мурзо 2014]) и московской газеты «Русские ведомости» [Брюсов 2014].

европейский резонанс, скоро пришедший и в русскую литературу<sup>47</sup> (Кузмин откликнулся на происшествие статьей «Аналогия или провидение? (О А. С. Хомякове как поэте)», в которой демонстративно — в том числе и по отношению к собственной репутации европейского «маркиза» — обратился к наследию славянофила, и стихотворением «Вы можете разрушить башни...»).

Безжалостность немцев вызвала к жизни параллель Первой мировой войны с франко-прусской войной 1870–1871 гг. Посвященная этим событиям проза была возвращена в актуальный контекст: в 1914 г. в издательстве М. И. Семенова вышла книга «Военные рассказы», в которую вошли произведения О. де Бальзака, А. Доде, Э. Золя, Г. де Мопассана. Французская новелла стала одним из культурно санкционированных способов рассказа о войне. Кузмину зарождение этой тенденции позволило в полную силу развивать те повествовательные особенности, которые уже начали формироваться под влиянием французских новеллистов, в том числе Франса. В то же время политизация эстетических традиций дала писателю возможность, обозначая несходство между тональностью французского искусства и пафосом немецкого, заострить внимание на тех признаках, которые он считал релевантными для художественной литературы — простота, ирония, соразмерность частей — и которые прямо возводил к французской традиции:

Может быть, нам яснее теперь будет видно светлое, от Бога радостное искусство Франции, мудрое настоящее мудростью, а не бутафорскими ходулями. <...> Настоящая грандиозная и высокая концепция мира и возвышенное мировоззрение почти всегда приводят к умиленности св. Франциска («Сестрица-вода»), комическим операм Моцарта и безоблачным сатирам А. Франса. Недоразвитые или дурно понятые — к бряцанию, романтизму и Вагнеру («Раздумья и недоумения Петра Отшельника» [Кузмин 2000b: 363]).

Эту позицию он адресует и своим персонажам, связанным с искусством. Певица Жанна Меар («Серенада Гретри») говорит: «Я часто пела Вагнера. Говорят, это — героическое искусство. Это тупо и бездушно и как мелко» [5, 300]. Вместо Вагнера она поет легкую и непритязательную серенаду французского композитора А.-Э.-М. Гретри; смерть певицы от немецкой пули знаменует победу над натужным немецким духом.

Возможность апеллировать к французской традиции военной прозы позволяет Кузмину расширить диапазон своих ориентиров. Его короткие рассказы, сюжетно связанные с войной (бегство, засада, смерть), становятся еще более экспрессивными. В предпочтении таких внутренне энергичных сюжетных схем можно видеть влияние уже не столько Франса, сколько

<sup>47</sup> Этот мотив можно встретить, например, в рассказе Ф. Сологуба «Острые мечи» (1915), где развенчивается стереотип о «культурном немце»: по приказу прусского полковника разрушается Реймский собор; один из героев, Генрих Шпрудель, «голубоглазый тевтон», цитирует Шиллера, однако затем подло убивает брата своей невесты. В рассказе декларативно подчеркивается пренебрежение немцев мировой культурой, их напыщенность и механистичность. Подробнее о мотиве разрушения Реймского собора в русской литературе и публицистике см.: [Hellmann 2009].



Ги де Мопассана, рассказы которого представляют классический пример новеллы-анекдота: событие, туго стягивающее разнообразные предыстории, заканчивается неожиданной, порой парадоксальной развязкой. Это типичный ход для новеллистического жанра, однако новаторство Мопассана, по словам Е. М. Мелетинского, заключалось в том, что французский прозаик первым показал, как экстраординарные события происходят в повседневной жизни, не прерывая существенно ее хода, — действие «развертывается на будничном фоне, и этот будничный фон и прозаическая, во многом убогая и пошлая атмосфера, выраженная многими меткими деталями сохраняются и в рассказах о времени прусской оккупации» и в итоге сводится «к одному исключительному происшествию, которое, однако, не является событием большого масштаба» [Мелетинский 1990: 211]. Пленение шести прусских солдат в новелле *Les Prisonniers* («Пленные», 1884) не означает окончания войны, хотя организаторы «пленения» и получают награды за свой подвиг; убийство двух рыбаков в рассказе *Deux amis* («Два приятеля», 1883) не влечет за собой кары их убийцам и т. д. Схожий прием использует и Кузмин: сюжет его новеллы сжат и экспрессивен, однако поднимается до обобщения. Художественный мир в рассказах Кузмина, как и в новеллах Мопассана, претерпевая потрясения, существенно не изменяется: Ильюша («Пять путешественников»), Кирик, Леонид Петрович Загорский («Два брата») продолжают воевать, несмотря на произошедшие с ними удивительные события. Однако такой исход не означает, что трансформаций не произошло вовсе. Атмосфера повседневной жизни ярче выявляет героизм и решительные поступки людей, ранее ничем не выделявшихся или, напротив, поступавших вопреки общественным нормам (проститутки в новеллах *Boule de suif* («Пышка», 1880) и *Mademoiselle Fifi* («Мадмуазель Фифи», 1882), изменяющая мужу жена в «Третьем вторнике»). Сюжетный пуант в новеллах Кузмина, как и в рассказах Мопассана, приобретает нравственное измерение: он обозначает духовное преображение героев, которые способны в экстраординарных ситуациях дать врагу отпор<sup>48</sup>. Кузминская Софья Петровна («Правая лампочка»), случайно послав неверный сигнал вражескому войску, проявляет внутреннее благородство и презрение к врагу, который несколько секунд назад был ее возлюбленным: «Нет, я не знала, я — не героиня. Я благодарю Небо, что через мою слабость так все устроилось, но не могу взять этой чести на себя. Но поверьте: пусть обо мне думают, что хотят, — себя я не пожалею, но и о вас будут знать, что вы за птица!» [5, 333–334]. Героиня новеллы «Третий вторник», изменяющая уехавшему на фронт мужу, неспособна продолжать свой адюльтер, поскольку сознает, что ее муж «обыкновенный человек и он — герой»

<sup>48</sup> Ходульность этого приема в прозе Первой мировой войны отмечал критик А. А. Измайлов: «Так хочется предпочесть простые рассказы на тот же военный сюжет, чаще драматический, иногда юмористический, когда в них никто не перерождается, когда автор никому не собирается патристически угодить» [Измайлов 1915]. О мотиве перерождения в военной прозе Сологуба см.: [Павлова 2014: 25–27].



[5, 355]. Обнаженный моральный пафос кузминской военной прозы накладывается на оппозицию немецкого духа — французскому: победа последнего знаменует восстановление норм традиционной гуманистической этики, обретение поколебленного войной миропорядка. Отметим, что идея простого, незаметного подвига, совершающегося в суете быта, становится одним из лейтмотивов не только прозы, но и поэзии Кузмина, как, например, в стихотворении «Герои» (лето 1914 г.):

...Эта барышня — героиня?  
В бой-скоуты идет лифт-бой?

Учебники нам солгали,  
Что подвигам время прошло... [Кузмин 2006: 65].

В «Военных рассказах» усиливается и другая тенденция, выработанная ранней прозой писателя. В трех из восьми новелл и без того упрощенная фабула анекдота редуцируется до минимума, и в центре остается событие, почти не значимое для героев. Повествовательной доминантой в этих новеллах становится устная речь, еще более ощущаемая читателем вследствие очевидной нетождественности рассказчика автору. Именно в «Военных рассказах» Кузмин начинает широко использовать возможности повествования от первого лица. Так, героиня «Третьего вторника» Анна Петровна рассказывает о том, что происходит с ней после отъезда на войну мужа. Ослабление роли автора как повествовательной инстанции высвечивает внутренний конфликт героини, при этом позволяя не объяснять полностью ее решения и поступки:

Он так боялся, так волновался, что мне сделалось слегка неловко. Он был очень красив, но бесконечно далек. За окном, не переставая, шел дождь. Мне делалось просто скучно. Может быть, Ипполит прав и я разлюбила его, ведь иногда это случается очень неожиданно. Он ждал объяснений, но как объяснить то, чего сама не понимаешь? [5, 82].

В других текстах точки зрения рассказчика и героев взаимодействуют более сложным образом. В «Правой лампочке» можно найти случай использования несобственно-прямой речи, когда точка зрения героини подспудно вторгается в речь повествователя: «Она была свободна, и Штейн ей начинал нравиться; *притом перспектива длительной и роковой страсти с его стороны ее не только забавляла, но и приводила в волнение*» [5, 329]. В центре рассказа «Кирикова лодка» не происшествие — уход молодого человека на войну — а языковая среда описываемого мира старообрядцев, их нравы, обычаи и взгляды, эксплицированные через диалоги, занимающие большую часть небольшого текста. Языковые неправомерности и просторечия воссоздают стихию живой жизни, а ритм разговорной речи заменяет собой отсутствующий сюжетный:

— Вот погоди, сестре Киликее скажу, она тебе покажет так отвечать.  
Лестовкой-то отхлещет!  
— Сестра Киликея, хоть и осерчает, а хлестать меня не будет.

— Нет, будет.

— С какой стати? Я у нее не под началом еще. Да если бы и была, что же я сделала? Кирика провожала, так что тут худого? все знают, что в Покров он меня возьмет за себя.

— Вешайся ему больше на шею, так и спятится... [5, 322]

Погружение в этот мир происходит в духе более ранней кузминской прозы — через мгновенно устанавливаемый имплицитным рассказчиком, принадлежащим описываемому миру, диалог с читателем: «Всякий знает, как портовые жители сначала замечают словно кремневый огонь с далеко стоящих судов и потом уже через полминуты до их слуха дойдет тупой выстрел» [5, 321].

Самым ярким примером нарративной маски можно назвать очерк «Пастырь воинский». О полковом священнике отце Василии рассказывает офицер из одного с ним полка, перечисляя детали облика и черты характера «нашего батюшки»: он носит шляпу на английский манер, любит чай с вареньем, может усостыжить разыгравшихся офицеров, соборует собственного племянника. Единственное необычное происшествие, случившееся с батюшкой (он приводит в плен небольшой отряд), теряется среди многих других, менее интересных и нарочито менее героических. Сюжетом рассказа становятся не подвиги отца Василия, а рассказ о нем — точка зрения офицера позволяет взглянуть на священника глазами тесно связанного с ним героя: «Ничего, что батюшка, вернувшись, будет конфузиться, — придет нужный час, найдет о. Василий горушку и станет на молитву, видя себя истинным молитвенником» [5, 317]. Повествование от первого лица, которое Кузмин начал осваивать в 1910-х гг., в «Военных рассказах» открыто работает на магистральную идею его прозы, усиливая значимость невидимого, естественного героизма простых людей, не осознаваемого ими в потоке жизни<sup>49</sup>.

Рассказ о священнике подкрепляет присутствующую в сборнике житийную тему: в «Ангеле северных врат» незнакомец, помогающий женщине с ребенком, оказывается ангелом; духовное преображение изменяющей мужу жены, произошедшее во вторник, подсвечивается евангельским контекстом притчи о воскресении мертвых (Мф. 22: 23–33). В сочетании с явной нарративной маской это выявляет ориентацию Кузмина на творчество Лескова, которого поэт ценил именно за своеобразное использование возможностей

<sup>49</sup> Примечательно, что в статье «Анатоль Франс», отклике на смерть писателя, написанной в 1925 г., Кузмин будет называть «невидимый героизм» и апологию «героической современности» в числе характерных этических достижений Франса (а не Льва Толстого, который будет упомянут лишь мимоходом): «Умышленное уничтожение больших обобщающих линий и перспектив в изображении исторических эпох и событий ведет к низведению героизма и к героизации (хотя бы в потенции) ежедневной современности. Ничтожность причин, грандиозность последствий — и наоборот. Мимоходом вспомним “Войну и мир” Толстого (Наполеона, Кутузова) и заметки Пушкина по поводу “Графа Нулина”. <...> У мелочей же нашей жизни вдруг появляются проекции во всемирную историю» [Кузмин 2000b: 413].

устной речи. По мнению Б. М. Эйхенбаума, различные приемы игры с повествовательными инстанциями (прежде всего сказ) как формообразующая доминанта выдвигаются в периоды, «когда большие формы романа почему-нибудь оказываются нежизнеспособными» («Лесков и современная проза», 1925 [Эйхенбаум 1987: 419]). Это наблюдение ученого мы можем полноправно применить к стратегии Кузмина, программный отказ которого от сложных повествовательных жанров и стилизаций вкупе со стремлением к простой и понятной прозе привели к новелле и первоначальному повествованию. Новелла и анекдот позволяли представить обыденное событие как типическое, в то время как нарративные маски давали возможность, минимизируя сюжетный уровень, сосредоточиться на воссоздании языка и картины мира обывателя — вместе они делали кузминскую прозу более доступной и близкой среднему читателю «Нивы» или «Биржевых ведомостей». С начала 1910-х гг. Кузмин пытается одновременно и обрести новый стиль, и расширить круг своих читателей. Военные рассказы позволили ему придать этим поискам дополнительные смыслы: их моральная направленность и идеализация «невидимого» героизма должны были поддерживать дух аудитории, в то время как непритязательная, но тщательно продуманная форма должна была воспитывать ее вкус. Стоит отметить, что гетегоренность влияний продолжала оставаться для Кузмина художественным принципом. В заметке 1914 г. «Как я читал доклад в “Бродячей собаке”» он намечает

Три пути для прозы: путь простоты (Пушкин), русской цветистости и пышности (Гоголь через Лескова) и путь фильтрованного интеллигентного языка (Тургенев через Чехова) [Кузмин 2000b: 390].

Это наблюдение исходит из собственной творческой практики автора, поскольку не учитывает других актуальных тенденций прозы 1910-х гг. (например, импрессионистической прозы Б. К. Зайцева или отмеченной влиянием Достоевского прозы Г. И. Чулкова): Кузмин обозначает наиболее перспективные пути развития русской прозы — и следует им сам.

Именно в «Военных рассказах» происходит то «Странное на первый взгляд сочетание Анатоля Франса и Лескова», которое удивляло Б. М. Эйхенбаума в прозе Кузмина<sup>50</sup>.

Рассказы Кузмина, появившиеся в 1915–1916 гг., — период, когда автор писал их особенно много, — в основном продолжают идти по пути, намеченному военной прозой, хотя можно обнаружить и некоторую смену предпочтений автора. Так, приоритет «избитых, банальных сюжетов» пе-

<sup>50</sup> В 1920 г., говоря о прозе Кузмина, Б. М. Эйхенбаум вновь вспомнит две тенденции, обозначенные самим автором в статье «О прекрасной ясности»: «С одной стороны — латинский запад, главным образом Франция. Из современников — Анри де Ренье и Анатоль Франс...», с другой — «Возрождение ... младшей линии (Даль, Мельников-Печерский, Лесков)», подытоживая: «Странное на первый взгляд сочетание Анатоля Франса и Лескова представлено совершенно законным и органическим. Эта новизна сочетаний и традиций делает его прозу чрезвычайно сложной» («О прозе Кузмина», 1920 [Эйхенбаум 1987: 348]).

ред сложными повествовательными конструкциями в конце концов привел к тому, что писатель сосредоточился на тех темах и мотивах, которые можно считать наиболее распространенными в мировой литературе. Это любовная интрига («Косая бровь», 1916), адюльтер («Петин вечер», 1915), узнавание («Измена», 1915; «Отличительный признак», 1915), внезапная встреча («Гололедица», «Остановка», 1915), нечаянный обман или недопонимание и др. Сюжетные схемы, начавшие редуцироваться с 1912 г., продолжали сокращаться: в 1915–1916 гг. Кузмин пишет анекдоты, действие которых разворачивалось в узнаваемых читателю реалиях:

Почему-то кучер повернул на Надеждинскую. Впрочем, на Воскресенскую набережную, где жили Петровы, и так можно было проехать. Васса Петровна машинально обратила внимание, как темно на этой улице. Она никогда не понимала, почему в Петрограде вдруг устроили крошечную тьму, будто по просьбе убийц и грабителей, да как-то и не замечала, что фонари горят через десять («Бабушкина шкатулка», 1916 [6, 303]).

Регулярно появлявшиеся на страницах периодики такие рассказы утрачивали часть своей фикциональности, превращаясь в аналог популярного газетного жанра «Осколков» или «С натуры» — очерков из бытовой жизни, забавных происшествий. Сообразно сборнику анекдотов Кузмин организует свою книгу «Антракт в овраге» (Пг.: Изд. М. И. Семенова, 1916): рассказы в ней сгруппированы в четыре раздела, названия которых в целом намечают затронутые автором темы («Мирное житье», «Мамы и дамы», «Смутное житье»). Новая прагматика требовала частых публикаций — и, как мы отметили выше, с 1912 до 1916 г. число рассказов Кузмина в печати неуклонно росло.

В это же время «опосредованное» влияние на современность — через художественные произведения — Кузмин дополнял и непосредственным влиянием. С 1914 г. он становится постоянным автором ежедневной газеты «Биржевые ведомости», где ведет рубрику «Маленький фельетон». Получается, что параллельно созданию рассказов, прагматически родственных газетным заметкам, Кузмин осенью 1916 г. пишет настоящие газетные фельетоны. Это короткие размышления на актуальные, подчас сиюминутные темы, с необходимыми нравственными выводами и характерными названиями: «Бытовая безграмотность» (Биржевые ведомости. 1916. № 15778. Веч. вып. 2 сент. С. 4, о безграмотном, с точки зрения и языка, и церковного устава, названии «мясопустные дни»), «Причины и следствия» (Там же. 1916. № 15832. 29 сент. Веч. вып. С. 4, о преувеличенности слухов о развращающем влиянии кинематографа), «Автомобилизм и прирост населения» (Там же. 1916. № 15924. 14 ноя. Веч. вып. С. 4, против настойчивых призывов общественности умерить веселье и роскошь в дни войны) и т. д. В этих фельетонах Кузмин пересказывает слухи (им полностью посвящен фельетон «Новая спираль» — Биржевые ведомости. 1916. № 15962. 3 дек. С. 6), упоминает случившиеся на днях события, выносит собственные суждения как на глобальные, так и на бытовые темы.

В этот же период поиски языка и стиля, наиболее подходящего для выражения актуальных тем, ведут Кузмина в иное направление. С середины 1910-х гг. нарастает внимание Кузмина к «левому» искусству, прежде всего — к футуризму. В одной из своих ранних критических статей писатель настороженно отзывался о программе активно вступавших в литературу футуристов, видя в ней опасность полного пренебрежения культурой прошлого («Футуристы», 1910), но уже в 1913–1914 гг. он начал считать футуризм одной из возможностей обновления литературы, отмечая «Заслуги акмеизма и футуризма (освобождение слова)»<sup>51</sup> и «Новых сил можно ждать только со стороны футуристов и “диких”» («Как я читал доклад в “Бродячей собаке”», 1914 [Кузмин 2000b: 390])<sup>52</sup>. Годом позднее (1915) он выступил в альманахе «Стрелец», объединившем под одной обложкой «футуристов» и «символистов»: первых представляли Маяковский, Хлебников, Каменский, Бурлюк, Крученых, Лившиц и др., вторых — Блок, Кузмин, Ремизов, Сологуб и др. Шагом к «освобождению» слова, менее радикальным, чем предпринятый футуристами, но сделанным в том же направлении обновления литературы, можно считать демонстративный отказ Кузмина от сложности сюжета и стиля и обращение к современному материалу. В таком понимании обновления Кузмин был близок Брюсову, который в 1913 г. писал:

...оздоравливающее течение в русскую поэзию может внести футуризм, конечно, если он не останется в руках В.Хлебникова, А.Крученых, В.Гнедова и им подобных. <...> футуризм как доктрина призывает к двум важным вещам: к воплощению в поэзии современной жизни (т.е. к непосредственным наблюдениям) и к новой работе над словом (т.е. к расширению словаря, совершенствованию ритмов и т. под.) («Новые течения в русской поэзии. Эклектики», 1913 [Брюсов 1990: 412]).

Итак, Кузмин, делая в середине 1910-х гг. своим основным жанром небольшие бытовые рассказы, в которых он соединяет публицистичность

<sup>51</sup> Хотя Кузмин имеет в виду, вероятно, футуристическую поэтику в целом, укажем на то обстоятельство, что именно в 1914 г. Маяковский начинает активно писать о словотворчестве как миссии настоящего поэта. В статье «Война и язык» (Новь. 1914, № 126. 27 ноября) поэт выступает за создание нового, адекватного грозному времени, заостренного языка: «Мы должны острить слова. Мы должны требовать речь, экономно и точно представляющую каждое движение. Хотим, чтоб слово в речи то разрывалось, как фугас, то ныло бы, как боль раны, то грохотало бы радостно, как победное ура. <...> Пересмотр арсенала старых слов и словотворчество — вот военные задачи поэтов» [Маяковский 1955–1961: 1, 373, 376]. Следовательно, поиски Кузмина можно представить как часть более общего процесса обновления языка и искусства, затронувшего русскую литературу в целом.

<sup>52</sup> К началу 1910-х гг. усвоить новую поэтику старались многие писатели: к 1913 г. относится попытка Гумилева «писать в духе Гилеи» [Тименчик 1977a]; знаменитый футуристический опыт А.Е. Крученых «Дыр бул щыл» (1913) вызвал волну подражаний и осмыслений [Богомолов 2010]; интерес к футуризму проявляли Мандельштам, Зенкевич и Нарбут, рассматривавшие возможность блока левых акмеистов и футуристов, что впоследствии отразилось и на их поэтике [Лекманов 2000: 565–574].

изложения, сюжетную простоту, ясность стиля и прагматику газетного анекдота, изменяет авторскую стратегию по сравнению со стратегией 1900-х — первой половины 1910-х гг.: уходит от многоликого образа к более цельному, от репутации «древнего», «нездешнего» писателя — к репутации автора, вовлеченного в актуальные проблемы общества. Такая точка зрения проливает свет на его деятельность 1917 г. — вступление в пореволюционные союзы и создание революционных стихотворений.

Напомним, что союз «Свобода искусству» создавался как оппозиция другому пофевральскому проекту — так называемому «министерству искусств», — центральную роль в котором играли члены художественного объединения «Мир искусства»: А. Н. Бенуа, М. В. Добужинский, Н. К. Рерих, К. С. Петров-Водкин, И. А. Фомин, К. А. Сомов<sup>53</sup>. Общение с кругом «Мира искусства» некогда сыграло значительную роль в творческом становлении Кузмина<sup>54</sup>. При посредничестве близких к «миriskусникам» «Вечеров современной музыки» Кузмин был введен в литературные круги; личные и творческие контакты связывали Кузмина с Нувелем [Переписка с Нувелем], Добужинским, Аргутинским и Нуроком [Дневник 2000: по указателю], а особенно с К. А. Сомовым<sup>55</sup> и А. Н. Бенуа<sup>56</sup>, ставшим впоследствии инициатором и активным деятелем «министерства». Репутация

<sup>53</sup> В архиве Бенуа сохранился список лиц, желательных для работы в министерстве искусств, который показывает, что предполагаемый состав был еще более «миriskусническим»: помимо указанных выше лиц, в него должны были входить также С. П. Дягилев и В. Ф. Нувель [Лапшин 1983: 88].

<sup>54</sup> В 1934 г., вспоминая прошедшую эпоху в дневнике, Кузмин придал большое значение знакомству с «миriskусниками»: «...На Башне же я был еще танцором и ясновидящим. Я удивляюсь и благодарен миriskусникам, которые за этими мощами разглядели живого и нужного им человека. К Ивановым ввели меня Каратыгин и Нурок. Сомова, Дягилева, Бакста, Нувеля я знал раньше Ивановских сред» (запись от 20 июля 1934 г. [Дневник 1934: 72–73]).

<sup>55</sup> Об их отношениях середины 1900-х гг. см.: [Богомолов 2000: 689–692]; переписку см.: [Письма к Сомову], о совместном участии в «вечерах Гафиза» см.: [Богомолов 1995b]. Одобрение Сомовым его произведений было исключительно важно для поэта (см., например, записи за октябрь 1905 года, описывающие реакцию на роман «Крылья»: «...И почему мне хочется, чтобы зацепило именно Сомова, даже не Дягилева, напр<имер>?» (11 октября, [Дневник 2000: 56]). Сомов выполнил обложки к роману «Приключения Эме Лебефа» (1907) и к сборнику «Три пьесы» (1907)). С именем Сомова Кузмин связывал целый культурный пласт, повлиявший на его цикл «Ракеты»: «Любовь к радугам и фейерверкам, к мелочам техники милых вещей, причесок, мод, камней, “сомовщина” мною овладела» (6 июля 1907 года, [Дневник 2000: 378]).

<sup>56</sup> С Бенуа Кузмина связывали не только личные, но и творческие отношения: Бенуа был предполагаемым художником постановки пьесы Кузмина «Комедия о Евдокии из Гелиополя» в 1907 г. [Дмитриев 2016: 43–62], а также неизвестного исследователя балета Кузмина в ноябре 1907 г. [Дневник 2000: 555]. Замысел «Комедии о Евдокии» находился под сильным влиянием «миriskусников» и созданной ими среды изящных стилизаций в духе XVIII в. [Дневник 2000: 332]. См. запись Кузмина в дневнике от 5 декабря 1920 г.: «Бушен говорил о Сомове и Бенуа. У меня какое-то болезненное пристрастие к ним, как и всегда, впрочем, было».



Кузмина на начальном этапе формировалась путем проекции его поэзии на творчество «мирискусников», что усиливало образ стилизатора: это отмечали и в конце 1900-х гг. («Талант М. Кузмина находится в явном соприкосновении с Сомовым. Та же пикантная, изящная ирония, та же изысканная простота формы, скрывающая сложность переживания. Тот же миниатюризм <...> пленительный своим своеобразным уютом» [Белый 1907b: 51]), и в начале 1910-х («Поэзия М. Кузмина — “салонная” поэзия по преимуществу <...>. Она откликнулась на все, что за последние годы волновало петербургские гостиные. Восемнадцатый век под сомовским углом зрения, тридцатые годы, русское раскольниковство и все то, что занимало литературные кружки...» (из рецензии Гумилева на «Осенние озера» (Аполлон. 1912. № 8) [Гумилев 1990: 154]). К рассматриваемому времени эти контакты, однако, сократились, хотя и не исчезли вовсе: о встречах с Сомовым Кузмин упоминает на протяжении 1917–1920 гг.<sup>57</sup> Однако о динамике отношения самого Сомова красноречиво говорят два свидетельства. В письме к А. М. Ремизову от 16 октября 1907 г. он спрашивал: «Не придете ли ко мне в среду вечером, у меня будут самые мои близкие друзья — Нувель, Бенуа, Кузмин, Добужинский?» (цит. по: [Дневник 2000: 552]). В дневниковой записи от 31 декабря 1916 г. Сомов так отозвался о встрече со старым другом: «Днем у меня были Кузмин и Кожебаткин. Кузмин жалкий старичок, очень грязный и с совершенно черными ногтями, с седыми небритыми щеками. Мне было с ним скучно» [Сомов 2017: 169]. Очевидно, что бывших соратников, друзей и любовников к началу революционных событий уже мало что связывало, в особенности в области искусства, — Кузмин выказал такие творческие ориентиры, которые едва ли могли привести к его коалиции с прежними друзьями.

Одним из положений группы «Свобода искусству» стала критика представителей устаревшего искусства, которое, по мнению участников группы, было необходимо похоронить вместе со старым режимом. В качестве мишени для выпадов были избраны именно «мирискусники». В статье В. Денисова говорилось, что искусство «новой, демократической России <...> должно быть иным, чем, напр<имер>, придворное искусство XVIII в. <...> чем, наконец, тепличное и хилое эстетство “Мира Искусства” последних лет» [Денисов 1917: 1]. На митинге 12 марта 1917 г. Маяковский, выражая свое неприятие состава «министерства искусств», особенно выступал против входящих в него «мирискусников»: «Если будет правительство, то туда войдет только известная группа “Мира искусства”. Бенуа является приверженцем определенного искусства, для

<sup>57</sup> Примечательно, что имя Сомова стало для Кузмина в это время символом определенного периода в его жизни и творчестве, ностальгия по которому пронизывала дневниковые записи на протяжении нескольких лет: «Я загрустил, вспомина<я> 1906 год, печку, которая у меня треснула от жара, Сомова, Сапунова, свечи, начало известности, Казакова, эскапады» (1 ноября 1917), «...круглый стол, разговоры о книгах, дневник 1907 г., Юрочка, вино, конфеты напомнили мне время Сомова и Нувеля» (23 мая 1918).



меня неполного. <...> Бенуа не может заниматься искусством, которое осуществлено широкой демократией» (цит. по: [Крусанов 2003: 2, кн. 1, с. 11–12]). Такой пафос «левых» был привлекателен для Кузмина, поскольку выражал то же, что волновало писателя на протяжении 1910-х гг., — внимание к нуждам современности, движение к новому, более актуальному и демократическому искусству, не замкнутому в узкие модернистские рамки. Кроме того, солидаризация с «левыми» была наиболее верным способом как можно скорее освободиться от стесняющего давления статичной репутации.

Если пристальнее всмотреться в революционные стихотворения Кузмина, то можно заметить одну их общую черту — автор стремится создать такой текст, в котором дистанция между произошедшими событиями и их восприятием была бы минимальна. Так, отдельные фрагменты «Русской революции» представляют собой моментальную зарисовку происходящего. Этот эффект достигается использованием глаголов несовершенного вида: «Вести (такие обычные вести!) / Змеями **ползли**: “Там пятьдесят, там двести / Убитых...” Двинулись казаки. / “Они отказались... стрелять не будут!...” — / **Шипят** с поднятыми воротниками шпики. <...> / **Мчатся** грузовые автомобили, / Мальчики **везут** министров в Думу, / И к быстрому шуму / “Ура” **льнет**, как столб пыли...» (с. 630, 631). В других строках представлено возвращение к этим же событиям в памяти их очевидца: «Вчера еще народ стоял темной кучей, / Изредка шарахаясь и смутно крича...» (с. 630). Соположение различных голосов и точек зрения обеспечивает монтажная композиция: одна уличная зарисовка моментально сменяет другую. Стихотворение создается «по горячим следам», что особенно важно подчеркнуть автору.

Освоение Кузминым монтажного принципа в революционном творчестве симптоматично и свидетельствует о его внимании не только к «левому» искусству, но и к общеевропейским тенденциям. Появление монтажа в искусстве было вызвано событиями начала века и формированием нового мироощущения, потребовавшего от человека выработки обновленного взгляда на привычные вещи. Монтажный метод активно осваивался в предвоенные годы русским символизмом. «Симфония 2-я, драматическая» Андрея Белого (1902) стала важным претекстом к поискам многих русских писателей. Различные способы разъятия предмета, слова или изображения стали методом русских футуристов и были частью их реакции отрицания существующих эстетических норм. Революция и разрушение старого мира ознаменовали крах прежних эпистемологических установок и потребовали конструирования новых. Поэтому первые пореволюционные месяцы стали временем расцвета монтажного принципа в искусстве, а сам монтаж стал отражением и выражением реальности, сдвинутой со своих привычных позиций, и общества, лишенного прежних ориентиров. Как показывает в своей работе К. Кларк, революционная культура на первых порах своего существования была охвачена пафосом обновления, формирования незашоренного восприятия, что вызвало почти

одновременное появление прагматически сходных теорий «остранения» (статья В. Шкловского «Искусство как прием» вышла в 1917 г.) и монтажного принципа в искусстве, а также увеличение перформативных высказываний авангардистов [Кларк 2018: 53–60]. Наиболее ярким примером использования монтажного принципа в литературе этого времени стала поэма Блока «Двенадцать», созданная по горячим следам произошедших революций. Идея «спасения» восприятия от автоматизации прослеживается в иных областях авангарда — прежде всего в кино (в 1917 г. Л. Кулешов публикует статью «О задачах художника в кинематографе», в которой впервые на русском языке обоснованы задачи монтажа), в котором сопряжение разных кадров выявляет смыслы, недоступные при ином способе восприятия<sup>58</sup>. Монтаж — подлинно революционный метод, и Кузмин активно внедряет его в свои произведения.

Актуальность других его текстов создается при помощи иных средств. В стихотворении «Майский день» цитируются лозунги, используемые на майской демонстрации: «Вперед, товарищ трудовой!», «...все народы мира — братья», что до некоторой степени объясняет его стереотипно-газетный характер. Кузмин не только вводит в свои тексты прямые цитаты из революционных призывов («Всем, всем, всем!»), но и использует газетные формулы и лексику. Стихотворение «Волинский полк» было опубликовано в апреле параллельно формированию в прессе героического образа волинцев, примеры чего можно встретить, например, в «Синем журнале»: «С именем Волинского полка навсегда связаны самые светлые страницы русской истории. <...> В те часы, когда судьба народа решалась на Литейном проспекте и Знаменской площади, когда никто не знал кто победит — народ или самодержавие — тот, кто открыто стал против опричников, тот заглянул в бездну» [Герой революции]. Ср. последние слова со строками Кузмина: «Ведь они ничего ни знали, / Радуюсь круглыми горлами: / Расстреляют ли их в самом начале / Или другие пойдут за ними святыми ордами» (с. 632). Другие строки Кузмина — «Как будто Пасха в посту настала» (с. 631) — также находят соответствие в пореволюционной прессе: уподобление Революции Пасхе (которая в 1917 году пришлась на 2 апреля) и представление революционных событий как настоящего, подлинного Воскресенья было популярным приемом газетной риторики<sup>59</sup>. Примеры можно обнаружить, например, в такой заметке, помещенной на первой полосе «Синего журнала»: «Христос Воскресе! <...> Первая Пасха, которую мы встречаем свободными. И впервые, быть может, это пасхальное приветствие, — “Христос Воскресе!” звучит для нас не как дань обычаю, а как прекрасный и значительный символ. Ведь

<sup>58</sup> Подробнее о становлении метода монтажа в раннесоветских кино и литературе и превращении его в самодостаточную эстетическую концепцию см.: [Цивьян 1983; Кукулин 2015: 59–139].

<sup>59</sup> О «Пасхе» как одном из многочисленных революционных символов, создание которых пришлось на первые пофевральские недели, см.: [Колоницкий 2012: 57–86; Стейнберг 2018: 52–54].

вместе с Христом воскресла и Свобода! И Пасха — это праздник свободы, возрождения, праздник первого в мире Революционера». См. в том же номере стихотворение Н. Шебуева «Пасхальное»: «Никогда еще Пасха не была такой красной, как нынче» [Шебуев 1917]. Акцентируем внимание на том, что Кузмин ориентируется на риторiku и темы популярных изданий («Нива», «Синий журнал»), а революция в его изображении соткана из слухов, уличных реплик, сиюминутных настроений, опосредованно связанных в один сюжет (как и в «Двенадцати» Блока). Все это ведет к тому, что художественный текст становится полупублицистическим, полужанровым — реализация этой тенденции ранее уже была предпринята Кузминым в своей прозе и явно отвечала стремлению автора «влиять на аудиторию», давая стилистические выверенные образцы утилитарного искусства. В то же время Кузмин ориентируется на поэтику авангарда.

Итак, создание «революционных» стихотворений весной 1917 г. было тесно связано с писательской стратегией, разрабатываемой Кузминым с середины 1910-х гг.: моментально откликающиеся на произошедшие события тексты были предвосхищены полупублицистической малой прозой Кузмина из «Огонька» и «Лукоморья», а элементы авангардной поэтики — вниманием к футуризму как к языку современности. Поворот Кузмина к новым темам и новому языку, ведущий к созданию новой репутации, не был внезапным. Также он не был продиктован ни только революционным энтузиазмом, ни только лишь материальной выгодой — инструментальной практической логики позволяет нам принимать во внимание роль как внешних, так и подспудных мотивировок действия. Смена стратегии, начавшаяся с перехода на страницы «Нивы» и «Лукоморья», была органично подготовлена уже содержащимися в творчестве Кузмина настроениями; на нее оказала существенное влияние Первая мировая война, вызвавшая определенные художественные тенденции; на ней отразились личные отношения Кузмина и перипетии его связей с различными деятелями искусства; ей придал определенное направление интерес Кузмина к футуризму. Совокупность разного рода причин поставила писателя к началу 1916 г. в такое положение, что сближение с «левыми» художниками было едва ли не единственным возможным решением, отвечавшим его творческим и идеологическим установкам.

С этих позиций можно пересмотреть устоявшуюся в кузминоведении точку зрения о периоде середины 1910-х гг. как о неудачном, слабом для Кузмина «спаде» его творчества. Биографы Кузмина на основании факта его перехода на страницы популярных журналов делают вывод, что писатель вынужденно скорректировал свою стратегию ради успеха у публики, сулящего большие гонорары:

...для того, чтобы хоть в какой-то степени сохранить свою популярность и — что было особенно важно для Кузмина — продолжать зарабатывать, надо было из подчеркнуто отстраненного от современности человека стать автором актуальных рассказов и стихов. И Кузмин пошел на это [Богомолов, Малмстад 2013: 230–231].

Такой подход до некоторой степени обедняет творческий путь Кузмина, представляя его как череду компромиссов и отказов от неких якобы более присущих ему художественных тенденций. Однако на деле это мнение несет сильное влияние сложившейся репутации: на первый план выдвигаются более яркие образы писателя, отход от которых предстает как кризис и ошибочное решение. Мы же показываем, что ядро репутации Кузмина, сложившееся на рубеже 1900–1910 гг., было не более чем рецептивной моделью, не исчерпывающей внутреннего многообразия творчества писателя, а отход от этого многосоставного образа стал естественным следствием художественных и идеологических поисков автора.

По этой причине центральную задачу кузминской стратегии 1910-х гг. можно описать как попытку преодолеть репутацию, сложившуюся на начальном этапе его писательской карьеры, и сформировать новую. Суммируя наблюдения над рецепцией и стратегией Кузмина с середины 1910-х до 1917 г., можно заключить, что в этот период эти две категории начали расходиться: в то время, как Кузмин реализовывал свои новые творческие замыслы, уходя от образов «александрийца» и «порнографа», критика продолжала транслировать эти модели. На фоне рано выделившегося ядра репутации, довлеющего над критиками и самим автором, обращение Кузмина к революционным темам и участие в культурном строительстве представляли как немотивированные и случайные, что вызвало критические нападки и пародии. Показательно, что эта репутация одновременно и накладывала на автора ограничения, вынуждая его обращаться к прежней манере, и работала против него в тех случаях, когда писатель за это действительно брался, — в этом парадоксе выпукло предстает вся сложность конструкта «литературная репутация».

Рассматривая пореволюционную стратегию Кузмина, мы заранее знаем, к чему она привела автора, что до известной степени влияет на нашу оптику и угол восприятия проблемы. Кратко очертим творческий путь писателя после 1917 г. Стихотворения, написанные в середине 1910-х гг. впоследствии составили несколько книг: «Вожатый» (1918), «Эхо» (1921), «Нездешние вечера» (1921). В более поздних «Параболах» (1922) можно наблюдать развитие приемов, к которым Кузмин начал обращаться в революционный год. Однако былой славы новые кузминские книги не снискали ни среди его поклонников, ни среди новых читателей. Критики, близкие к авангардной эстетике, видели в стихах Кузмина неуклюжую попытку подражания футуризму: «Лавры Хлебникова не дают Кузмину спокойно заснуть: хочу словоновшествовать, <...> хочу чтоб футуризм» [Бобров 1921: 274]. Рецензенты, начавшие свою карьеру до революции продолжали в основном транслировать в восприятии Кузмина оценки и формулы 1900-х: «Я не верю (искренно и упорно), что М. А. родился в Ярославле, 6-го октября 1875 г., что вырос он в Саратове и Петербурге. Это только приснилось ему в “здешней” жизни. Он родился в Египте, между Средиземным морем и озером Мареотис, на родине Эвклида, Оригена и Филона, в солнечной Александрии, во времена Птолемея. <...> он

любил Александрию и вот — не в силах разлюбить ее на берегах Невы» [Голлербах 1922: 43]. В сумме эти обстоятельства приведут к тому, что круг критики, откликающейся на новые сборники автора, будет небольшим и продолжит сужаться со временем, голоса в его поддержку будут раздаваться все реже («...поэт Кузмин — наш, и муза его нужна нашим жестоким дням» [Оксенов 1919: 17]), и с начала 1920-х гг. творчество автора станет достоянием лишь небольшой группы людей, в основном близких Кузмину. Уже к середине 1920-х гг. создается впечатление его полной литературной изоляции. Кузминская стратегия, заключавшаяся в том числе и в движении к авангардному искусству, не встретила поддержки у представителей самого этого искусства; сложившиеся ранее образы, соответствие которым желали видеть почитатели «прежнего» Кузмина, давно не были актуальными для самого автора, хотя и продолжали оставаться живой рецептивной моделью, перейдя впоследствии в историю литературы.

Следовательно, мы изучаем хронику угасания славы, забвения и постепенного отдаления некогда известного писателя от литературного процесса. Наша задача — вскрыть причины, приведшие к этому результату.

## ГЛАВА 2

### КУЗМИН В 1917 г.: ОБЩЕСТВЕННО-ЛИТЕРАТУРНАЯ ПОЗИЦИЯ И ПОЭТИКА

#### 2.1. Поэтика и риторика революционных стихов Кузмина

Своему сборнику «Эхо», вышедшему в 1921 г. и составленному из стихотворений, написанных в 1915–1919 гг., Кузмин предсказывал такую судьбу: «“Эхо” собираются ругать за хлебниковщину. Вообще, положение мое далеко не упрочено, мой “футуризм” многим будет не по зубам» (запись от 3 октября [Дневник 1921: 13, 491]). Понимая, что его новая книга будет принята критикой враждебно, Кузмин уже определил основной объект нападков — новая, непривычная для его критика и читателя поэтика — и дал ей название «мой футуризм».

Он оказался прав в своих предположениях. Рецензируя в 1921–1922 гг. сборники Кузмина «Вожатый», «Эхо», «Нездешние вечера», критики различных направлений не сговариваясь отметили появление в лирике Кузмина приемов авангардной поэтики, применив к ней то же определение, что и автор, — «футуризм»:

В стихах сильно полевел. Обращает сейчас внимание главным образом на звуковую сторону стиха и на организацию в нем новой динамики [Шкловский 1922: 97];

Не идет Кузмину современная манера письма с разномерными строками, так неприятно ассоциируемая с фигурой Маяковского [Воинов 1921].

Единодушие автора и критиков свидетельствует о том, что на рубеже 1910–1920-х гг. в творчестве Кузмина произошел перелом, выразившийся в обращении к авангардной поэтике, которую ранее ни читатели, ни критики не связывали с именем Кузмина. Отмечен этот перелом был и позднейшими исследователями кузминского творчества. В. Ф. Марков так писал о маленьком сборнике «Двум» (1918):

...он огорашивает любого поклонника Кузмина, знакомого только с дореволюционными книгами. Хотя оксимороны («в близком далеке») и корневые двойники («прелый Апрель») не новость в стихах Кузмина, но в соединении с эллипсисом, инверсией, сложным синтаксисом и неологизмом они производят впечатление неожиданное, особенно если к этому еще прибавить метрическое сходство со стихом Маяковского <...> иногда кажется, что Кузмин хочет копировать Маяковского, однако получается у него Хлебников [Марков 1977: 367].

Обретение поэтом «футуризма», проявившегося в рубленых строках, перенесении внимания на фонетические особенности стиха и в словотворчестве, приходится на 1917 г., когда были созданы такие тексты, как



«Враждебное море», «Святой Георгий», «Русская революция», «Волынский полк», «Не знаю, душа ли, тело ли...», «Лейный лемур», «Римский отрывок», «Псковской август», цикл «София. Гностические стихотворения». В каждом из них обнаруживается хотя бы одна особенность (а в некоторых — и все вышеперечисленные), названная критиками «футуризмом».

Общее оживление левых течений в искусстве, как и его стремительная демократизация, было следствием революционных событий: формирование нового языка и нового зрения, к которым приступили футуристы еще в канун Первой мировой войны, в начале 1917 г. приобрело политический и идеологический смыслы. Уже присутствующее в футуризме стремление к обновлению языка, искусства и его отношений с жизнью, нигилистический пафос и нетерпимость к мещанству стали созвучны революционным замыслам глубинной, радикальной перестройки всех основ общества<sup>1</sup>. Как отмечает К. Кларк, вопрос об обретении «нового зрения» — иного подхода к сути искусства и быта — в первые пореволюционные годы превращается не только в онтологический, но и в политический проект русского авангарда:

Многие авангардисты, особенно российские, захваченные идеей «революции», воспринимали ее прежде всего как обретение «нового зрения». Для них «новое зрение» было не конечным результатом, а необходимой предпосылкой любой фундаментальной политической или социальной революции [Кларк 2018: 53].

Следствием таких настроений были замыслы, подобные Союзу деятелей искусств с его утопическим проектом отделения искусства от государства. Радикализация идей привела к вспышке интереса к левому искусству в целом и к футуризму в частности, взявшим на себя роль главной революционной (а затем, в журнале «Искусство коммуны», — и государственной) эстетической программы.

Кузмина, следящего за футуризмом с начала 1910-х гг., могли захватить настроения «левых» деятелей искусства: их желание преобразований органично накладывались на уже существующий у писателя интерес. В 1914 г. Кузмин отмечал заслуги футуризма в «освобождении слова». Революционные

<sup>1</sup> Утопический проект русских футуристов отличался тем, что одна из главных ролей в деле строительства нового мира отводилась искусству: именно переоценка эстетических ценностей могла запустить процесс более общих и глубоких преобразований. О своеобразии утопии русского футуризма пишет Т. В. Горячева: «Что же касается утопических мотивов, их набор достаточно постоянен и включает в себя, помимо сакраментальной проблемы социального устройства, взаимоотношения полов и национальностей, технические совершенства, физический и нравственный облик человека будущего, язык общения и место и роль искусства. <...> Будучи типичной социоэстетической утопией, футуристическая утопическая программа делает упор на изменение системы эстетических ценностей, которая проектируется затем на модель мира и подчиняет себе все прочие утопические мотивы: понимание искусства как способа сверхчувственного восприятия мира вносит в имманентный утопии рационализм иррациональный оттенок и активизирует мифотворческое начало» [Горячева 2010: 67, 68].

события были восприняты им как реализация уже замеченных потенциалов футуристического творчества. Наступило наилучшее время для «новых сил».

Немалую роль в сближении Кузмина с футуристами сыграли личные контакты. Долгая дружба связывала Кузмина с В. Хлебниковым<sup>2</sup>: она началась осенью 1909 г., когда последний сблизился с кругом Вяч. Иванова и стал часто бывать на «башне». Тогда он посвятил Кузмину стихотворение «Вам», а в одном из писем к матери писал: «Я подмастерье и мой учитель — Кузмин» (цит. по: [Парнис 1990: 158]). Доверительные отношения поэтов продолжались до конца жизни Хлебникова. Теплые отношения связывали Кузмина с Маяковским, о чем подробнее будет рассказано в § 2.2. К концу 1910-х гг. Кузмин имел опыт личных и «групповых» контактов с представителями левого искусства вкупе с явно проявившимися в его творчестве авангардными тенденциями. Поэтому появившееся в начале 1920-х гг. в независимых друг от друга источниках (критике и дневнике Кузмина, с которым рецензенты едва ли могли быть знакомы) слово «футуризм» было вполне справедливо для описания кузминской поэтики.

Для того, чтобы продемонстрировать, как в творчестве Кузмина проявляются элементы авангардной поэтики, мы вновь обратимся к четырём «революционным» стихотворениям весны 1917 г. «Майский день» очевидно выделяется в ряду других — прежде всего упрощённой поэтикой. Этот текст насыщен политическими лозунгами («Все народы мира — братья!» [Кузмин 2006: 73]), характерной формульной лексикой («товарищ трудовой», «назло капиталистам», «красный майский день»), у него специфический «маршевый» ритм, создающий ощущение напряжения. Он достигается полноточностью строк четырехстопного ямба в сочетании с короткими словами, сверхсхемными ударениями (спондеями), стыками согласных и многочисленными аллитерациями на «г», «п», «т», «д»: «Подумай сам, ведь день какой», «Работай, гнишь весь год, — но вот». В совокупности эти особенности указывают на то, что перед нами текст, созданный как стереотипно-революционный: по мнению Н. А. Богомолова, стихотворение представляло собой непосредственный «заказ редакции» [Богомолов 1999b: 541]. Даже если «Майский день» не был прямым заказом, его текст так или иначе был ориентирован на формульную революционную лирику и стремился обеспечить определенное воздействие на аудиторию, что диктовало его художественные средства.

Более интересными в художественном отношении являются три других текста. «Русская революция» представила читателю зарисовку на тему февральских событий, поданную с точки зрения их непосредственного очевидца: на это указывают телеграфный стиль изложения, монтажное соположение нескольких голосов, а также ритм текста, имитирующий темп речи, захле-

<sup>2</sup> Подробнее о контактах Кузмина и Хлебникова см.: [Парнис 1990]. Об ученичестве Хлебникова у Кузмина, а также о заимствованиях Хлебникова из Кузмина в двух его наиболее заметных произведениях — «Мирсконца» и «Заклятии смехом», равно как и о более обширном взаимовлиянии Кузмина и русского авангарда, см.: [Панова 2013b; Панова 2017e: 93–169].

бывающей от волнения и восторга. Последнее обеспечивал астрофический акцентный стих. Хотя таким стихом были написаны некоторые «Александрйские песни» (Когда утром выхожу из дома..., «Ты — как у гадателя отрок...»), их музыкальная плавность не похожа на изломанный ритм «Русской революции», усложненный аллитерациями («Шипят с поднятыми воротниками шпики. / Сегодня... сегодня солнце, встав, / Увидело в казармах отворенными все ворота») и анжамбманами («Вести (такие обычные вести!) / Змеями ползли: “Там пятьдесят, там двести / Убитых...” Двинулись казаки...» — с. 630). В метрически более традиционных стихотворениях «Волынский полк» и «Не знаю: душа ли, тело ли...» неровный ритм создается не только неурегулированными разносложными строками, но и имитацией ритма и грамматики небрежной разговорной речи: «Другое ли окно прорубили, двери ли / Распахнули в неожиданную свободу — / Но стоят в изумлении, кто верили и не верили / Пробудившемуся народу» (с. 632).

Наряду с отмеченными особенностями в этих стихотворениях прослеживается и явное сближение с «революционной» лирикой других поэтов, контакты с которыми Кузмин устанавливал в то время. В названных трех стихотворениях виден сильный «маяковский» след: например, рифменная пара «нате-ка / грамматика» неизбежно воскрешала в памяти как знаменитые составные рифмы Маяковского, так и его не менее знаменитое стихотворение «Нате!» (1915). К поэтике Маяковского отсылают также сниженная лексика («шарахались», «нате-ка») и разные по длине строки. Отметим также, как строится кузминская «Русская революция»: телеграфный стиль, множество точных топонимов, указаний на события и время, монтаж делают ее близкой тексту Маяковского «Революция. Поэтохроника», созданному в те же дни (апрель 1917)<sup>3</sup>:

Первому же, приказавшему —

«Стрелять за голод!» —

заткнули пулей орущий рот.

Чье-то — «Смирно!»

Не кончил.

Заколот.

Вырвалась городу буря рот [Маяковский 1955–1961: 2, 134–135].

В двух поэтических хрониках подчеркнута значимость временных отрезков: у Маяковского в текст инкорпорированы даты и часы, в стихотворении Кузмина временной промежуток постепенно сужается и детализируется: «Словно сто лет прошло, а словно неделя! / Какое неделя... двадцать четыре часа!» (с. 630). Описание революционных событий у обоих поэтов начинается с отсылки к началу революции — бунту Волынского полка, отказавшегося выступить за царское правительство и разгонять протестующих: см. у Кузмина: «... “Они отказались... стрелять не будут!...” — / Шипят с поднятыми воротниками шпики» (с. 630), у Маяковского: «Первому

<sup>3</sup> Это сходство впервые указано Л. Селезевым: [Селезев 1989: 74–76].

же, приказавшему — / “Стрелять за голод!” — / заткнули пулей орущий рот. / Чье-то — “Смирно!” / Не кончил. / Заколот». С одной стороны, может казаться, что оба поэта просто пытаются максимально достоверно передать события знаменательного дня, однако отметим, что для обоих революция начинается с мифологического акта — отказа стрелять в своих, то есть отказа от братоубийства (в созданной в это же время оде Кузмина «Враждебное море» этот мотив станет центральным — об этом см. § 2.2). Это может быть как общей идеологической установкой, так и проявившейся в творчестве двух поэтов ориентацией на риторику и складывающуюся революционную мифологию<sup>4</sup>, в создание которой они оба были готовы включиться.

Другая точка пересечения двух поэтических хроник — образ восходящего солнца, рассвета новой жизни: «Сегодня... сегодня солнце, встав, / Увидело в казармах отворенными все ворота» (с. 630), у Маяковского — «Рассвет растет, / сомненьем колет, / предчувствием страха и радуя» [Маяковский 1955–1961: 2, 135]. Отраженное в меди труб солнце метафорически уподобляется божеству, благословляющему революцию. У Маяковского: «И вот неведомо, / из пенья толпы ль, / из рвущейся меди ли труб гвардейцев / нерукотворный, / сияньем пробивая пыль, / образ возрос. / Горит. / Рдеется» [Там же: 135–136], у Кузмина: «Боже, о Боже мой! <...> Вспомните это утро после черного вчера, / Это солнце и блестящую медь, / Вспомните, что не снилось вам в далекие вечера, / Но что заставляло ваше сердце гореть!» (с. 631) и в другом стихотворении более отчетливо — «Засмотрелся Господь на Виленский переулок, / Заслушался Волынских труб» (с. 632).

Неудивительно, что в текстах, созданных сразу после революции, упоминались одни и те же факты, однако для нас важно, что Кузмин в разработке революционной темы использует приемы именно авангардной поэтики и создает текст, близкий (иногда — дословно) «поэтохронике» Маяковского, которая писалась параллельно с «Русской революцией», — словно признавая, что именно такой язык больше подходит для описания перелома, который происходил у него на глазах. Среди других источников этой поэтики — газетная риторика, что мы отмечали выше. За фактом создания таких текстов можно видеть различные мотивировки: на поверхности лежит попытка творческого сближения Кузмина с «левыми», в группы которых он вступает в это время, и стремление включиться в создание революционного искусства; на более глубоком уровне — желание вплотную приблизиться к той «скачущей современности», интерес к которой отразился в прозаических и критических опытах Кузмина середины 1910-х гг. Важной мотивировкой можно считать и попытку отказаться от своей репутации предшественников

<sup>4</sup> Волынский полк стал одним из ранних символов революции. Запасной батальон гвардейского Волынского полка первым присоединился к революционно настроенным массам и получил за это впоследствии звание «первого революционного». Уже 8 мая ледокол «Царь Михаил Федорович» был переименован в «Волынца» [Колоницкий 2012: 221].

лет, представ новым — обновленным и революционно настроенным — писателем. Кроме того, приметы «футуризма» появились в кузминской поэтике не раньше, а именно в текстах 1917 г.: по всей видимости, описание революции, уничтожающей прежние эстетические и социальные условности, открыло возможности приложения поэтики, которая казалась Кузмину органично связанной с происходящими событиями.

Если мы обратимся к другим стихам 1917 г., вошедшим впоследствии в сборники «Вожатый» и «Эхо», то увидим, как кузминский «футуризм» продолжает реализовываться в текстах, уже напрямую с революцией не связанных. Так, автор отдает дань паронимической аттракции, многочисленным звуковым и корневым повторам, а также неологизмам, созданным с использованием славянских морфем, — как, например, в стихотворении «Лейный лемур»:

В покое лейном летавит Лемур.  
Алеет Лейла, а Лей понур.  
<...>  
Зовешь ты, Лейла, всё алей:  
«Обручь меня, о милый Лей.  
Возьми, летун!  
Пронзи, летун  
Могильник тлинный, живой ползун!» (с. 394)

Его очевидная эротическая тематика скрыта за окказионализмами, образованными от одного корня («лей»), фонетическая структура которого придает описываемому сюжету дополнительные коннотации («летавит Лемур», «милый Лей»). Такое построение стихотворения — вокруг одного корня с повышенным вниманием к звуковой организации стиха — роднит его с ранними хлебниковскими опытами, такими как «Черный любирь» (1907–1908):

Я смеярышня смехочеств,  
Смехистелинно беру,  
Нераскаянных хохочеств  
Кинь злооку — губирю.  
Пусть гопочич, пусть хохотчич... [Хлебников 2000–2006: 1, 95].

«Словоновшество» Кузмина наиболее ярко проявилось в стихотворении «Псковской август», в котором непривычное сочетание корней и суффиксов создавало искаженную необычным ракурсом, но узнаваемую картину провинциального летнего времяпрепровождения:

Веселушки и плакушки  
Мост копытят козами,  
А заречные макушки  
Леденцеют розами.  
<...>  
Надорвась, вечерня, шмелем,  
Взвякивает узенько.

Белки снежки мелко мелем, —  
Тпруси, тпруси, тпрусенька... (с. 327)<sup>5</sup>.

Получившийся грамматический эффект способствует не остраниению, но, напротив, погружению в созданную картину; неологизмы кажутся не футуристической игрой, а диалектными, приближенными к описываемому миру, словами (см. у Хлебникова в цитируемом выше стихотворении имитацию просторечия: «Нас сердцами закипей. / В этих глазах ведь глазищем / Ты мотри, мотри — за горкой / Подымается луна!»)<sup>6</sup>.

- <sup>5</sup> Любопытно, что существует еще один, менее «футуристический» вариант этого текста. Стихотворение было опубликовано в газете «Биржевые ведомости» (1917. 25 авг. Веч. вып.) а затем — в составе сборника «Вожатый» (1918). В 1919 г. оно появилось в печати в третий раз — на страницах тифлисского альманаха «Нева», вероятно, при посредничестве Ю. Дегена, одного из «марсельских матросов» (о них подробнее см. § 4.1), который уехал из Петрограда к осени 1917 г. Различия, отличающие вариант «Невы» от петроградских публикаций, не были отмечены в Собрании стихотворений Кузмина:

*Надорвась, вечерня, шмелем,  
Взвякивает узенько...*  
Белка снежка мелко мелем —  
Тпруси, тпруси, тпрусенька! (Биржевые ведомости 1917, Вожатый 1918).

*Прозвучит вечерним шмелем  
С колокольни узенько.*  
Белка-снежка мелко мелет,  
Тпруся-тпруся тпрусенька (Нева 1919).

Вариант «Невы» менее «заумный»: описываемая ситуация — звучащий вечером с колокольни перезвон — в петроградских вариантах затуманена сложным синтаксисом и олицетворением («вечерня взвякивает, надорвась»). В контексте движения Кузмина к более сложной поэтике, начавшегося в 1917 г., можно предположить, что писатель намеренно усложнил текст, добавив в него больше «футуризма». В «Неве» же появился более ранний вариант стихотворения, который Деген получил до своего отъезда.

- <sup>6</sup> Нельзя обойти вниманием и факт обратного влияния — Кузмина на творчество Хлебникова 1920-х гг. Прежде всего, обнаруженный А. Е. Парнисом [Парнис 1990: 160] подтекст следующих строк из XVIII плоскости сверхповести Хлебникова «Зангези»: «Если в пальцах запрятался нож, / А зрочки открывала настезью месть, / Это время завывло: “Дашь!” — / А судьба отвечала послушная: “Есть!”» стихи из кузминской «Русской революции»: «Словно голодному говорят: “Ешь!” / А он, улыбаясь, отвечает: “Ем”». Отметим также, что в «Зангези», создаваемой в 1920–1922 гг., заметны следы «телеграфного» стиля в описании войны и революции. См., например:

Богатый плакал, смеялся кто беден,  
Когда пулю в себя бросил Каледин.  
И Учредительного Собрания треснул шаг.  
И потемнели пустые дворцы.  
Нет, это вырвалось «рцы»,  
Как дыханье умерших,  
Воплем kloчочущим дико прочь из остывающих уст [Хлебников 2000–2006: 5, 316],  
а также текст XVIII плоскости [Там же: 335–341].



Показательны также опыты с метрикой: именно начиная с 1917 г. Кузмин более последовательно обращается к тонике (вольный тактовик и акцентный стих). В его ранних стихотворениях тонические размеры использовались в ограниченном числе случаев: для передачи живой речи («Приходите завтра, приходите с Сапуновым, — / Милый друг, каждый раз Вы мне кажетесь новым!» — «Прерванная повесть», 1906–1907. — с. 69), для имитации русских духовных стихов («Жили два старца / Во святой пустыне, / Бога молили, / Душу спасали» — «Два старца», 1915. — с. 387) и в связи с религиозной темой (например, в близком к «Александрийским песням» стихотворении «Если б ты был небесный ангел...» (<1906>): «Если б ты был небесный ангел, / Вместо смокинга носил бы ты стихарь / И орать из парчи золотистой...» — с. 619).

В стихотворениях 1917 г. тонические или неурегулированные размеры связаны преимущественно с хроникальностью, изображением стремительной смены событий и передают волнение от осознания свершившегося. В кантате «Святой Георгий» возможности тонического размера для передачи различных состояний используются максимально широко, однако доминирующей областью их применения становится именно выражение волнения, ожидания, страха:

Где вы? где вы?  
где ты, Персей?  
Спите?  
Не слышите бедной девы?!  
Нагая, одна,  
скована... (с. 431),

а также воссоздания нервного, порывистого ритма боя (см. описание революционных боев в «Русской революции»):

Стрел  
лёт —  
глаз  
взгляд.  
Радугой реет радостный рай.  
Трубит ангел в рожок тра-рай!  
И вот,  
<...>  
последний треск, —  
треснула бездна,  
лопнуло небо,  
и ящер  
отвалился, шатаясь,  
и набок лег спокойно,  
как мирно почивший пращур (с. 434–435).

Все это вкупе с изложенными выше наблюдениями позволяет утверждать, что новая поэтика автора была сознательным изменением его творческих ориентиров. Подготавливаемые в творческой лаборатории Кузмина конца 1910-х гг. перемены были логическим развитием его исканий этого десятилетия и одновременно непосредственно стимулировались революционными событиями,

в которых поэт нашел вдохновение и материал для приложения собственных идей. Сближение Кузмина с «левыми» в 1917 г. было предопределено эволюцией его эстетических взглядов (изображение современности в его творчестве постепенно начало превалировать над стилизациями и историческими экскурсами), новыми тенденциями в его поэтике (усиленное внимание к фонетической стороне слова, сближение сходных по звучанию слов), а также участвовавшими личными контактами с отдельными представителями футуризма.

Однако важно отметить, что Кузмин, который начал активно сотрудничать с представителями «левого» искусства, совсем «левым» все же не стал. Двумя неделями ранее февральских событий, 12 февраля 1917 г., датирован черновой автограф стихотворения «Предчувствию, душа моя, внимли...». Весна и пробуждение природы, связанное с ощущением полноты жизни или началом любви, — частая тема автора. Такие стихотворения были написаны им в разные годы: «Когда и как приду к тебе я...» (из цикла «Осенние озера», 1909), «Как радостна весна в апреле...» (из цикла «Весенний возврат», апрель 1911), «Глупое сердце все бьется, бьется» (из цикла «В дороге», февраль — август 1913), «Весны я никак не встретил...» (из цикла «Лодка в небе», 13 апреля 1914), цикл «Вина иголки» (1916) и т. д. Лейтмотивом этих стихотворений было ожидание жизненных перемен, которые сулит приход весны: «В мое окно с нависшей крыши / Стучит весенняя капель; / Мечты все радостней, все выше, / Как будто минул скорбный хмель...» («Когда и как приду к тебе я...» — с. 143) или сразу несколько стихотворений из цикла «Вина иголки»: «Мы снова путники! согласны? / Мы пробудились ото сна! / Как чудеса твои прекрасны, / Кудесница любви, весна!» (с. 313), «Теперь во мне проснулось всё — и вот / Впервые кровь бежит по сети вен, / Впервые день весны благословен!» (с. 314). Ср. со строками «Предчувствию, душа моя, внимли...»: «Весенний трепет неискореним, / Неизъяснимый трепет нежной веры. / И грезится необычайный путь, / Где нет случайных и ненужных бедствий...». Мотив «святости» связывает стихотворение с «Еще нежней, еще прелестней...», в котором приход весны сравнивается с Пасхой: «Горе сердца! — гудят, как пчелы, / Колокола <...> // Родник забил в душе смущенной, — / И радостный, и обновленный, / Тебе, Господь, Твое отдам!» (с. 313, 314).

Примеры можно множить, однако все они подтверждают, что Кузмин на протяжении многих лет возвращался к тематической параллели прихода весны и душевного обновления. Известное с античности, сохранявшееся в мировой литературе и фольклоре в течение многих веков, это отождествление имеет богатую традицию, которую поэт, несомненно, учитывал. Стихотворение «Предчувствию, душа моя, внимли...» принадлежит к этой группе текстов, однако по интонации и репертуару образов оно отчетливо связывается и с «революционной» лирикой Кузмина. Тему ожидания весны, заявленную в строках «Который снег сбежит с моей земли? / Которая весна замкнется летом?», поддерживает начало стихотворения «Волынский полк»: «Отчего травяная, древесная / Весна не летит на землю?» (с. 632). В этом же тексте развивается один из лейтмотивов «весенних» стихотворений

Кузмина — ответ от пробуждающейся земли: «Отчего на зовы небесные / Земля не вздыхает: “Внемлю”?» (обратим внимание также на лексическую переключку: «внемли» — «внемлю»). Образ птиц, несущих весну («Все облака — что голуби Венеры»), переходит в стихотворение «Русская революция»: «Вести всё радостней, как стая голубей...» (с. 631). Кроме того, «святость» наступающей весны, для Кузмина связанная прежде всего с любовными и религиозными переживаниями («Неизъяснимый трепет нежной веры...», «...сердце, обновляясь, — всё святее»), находит отражение в фразе, завершающей «Русскую революцию»: «Русская революция — юношеская, целомудренная, благая <...> / Словно ангел в рабочей блузе» (с. 631). Кузмин подхватывал революционную риторику, органично инкорпорируя ее в свою поэтику: революция в его стихотворениях становилась той самой чаемой весной, которую ему обещало «предчувствие», — эта весна не календарная, но от этого не менее подлинная, потому что угодна Богу («Ничего, что небесные распорядители / С календарной весной опоздали». — с. 632). См. также в другом «весеннем» стихотворении 1917 г. «Какая прелесть в Пасхе ранней...»: «Поверь, урок, не просто случай / Назло томительному сну / Связал навек в венок созвучий / Святую Пасху и весну» [Кузмин 2006: 72].

Отождествление наступившей весны и революции станет шаблонным в революционной лирике, ему отдадут дань и прославленные поэты: К. Д. Бальмонт («Весенний клич»), В. Я. Брюсов («Еще недолгий срок тебе рыдать, река...», «Свобода и война», «Потоп»), а также менее знаменитые — С. Д. Дрожжин («Весна свободы»), Д. Н. Семеновский («Товарищ») и др. «Весеннее» стихотворение Кузмина органично встраивалось бы в этот ряд, если бы революционные его смыслы не были бы полностью исключены — оно было создано еще до революции, в феврале 1917 года, когда для поэта был более важен его собственный «весенний» контекст.

Этот пример, выбранный из множества, демонстрирует, что в стихотворениях, относящихся ко времени его увлечения «левыми» идеями и поэтикой, Кузмин не механически заимствовал элементы последней, но осуществлял их синтез со своим творчеством, продолжая при внешних отступлениях следовать собственным эстетическим взглядам. Более сложную картину взаимодействия личной поэтической традиции с революционной риторикой обнаруживает ода «Враждебное море».

## **2.2. Первая мировая война и Февральская революция в оде «Враждебное море»**

Большое стихотворение М. А. Кузмина «Враждебное море», снабженное авторским жанровым определением «Ода», впервые вышло в свет в сборнике «Тринадцать поэтов» во второй половине 1917 г. Сборник появился на волне милитаристского подъема, связанного с февральскими событиями, и объединил Г. В. Адамовича, А. А. Ахматову, Н. С. Гумилева, М. А. Зенкевича, Г. В. Иванова, Р. Ивнева, М. А. Кузмина, В. В. Курдюмова, М. Л. Лозинского, О. Э. Мандельштама, М. А. Струве, М. И. Цветаеву и В. К. Шилейко. Единой

платформы у сборника не было, что подчеркивало его нарочито беспрограммное название. Пояснение прагматики выхода книги — «Отклики поэтов на войну и революцию» — было напечатано не на самой обложке, а на издательской манжетке. Впоследствии ода была перепечатана в составе заключительного раздела сборника «Вожатый» (1918), где обрела посвящение (В. В. Маяковскому) и точную датировку (апрель 1917).

К настоящему моменту проделана большая работа по комментированию «Враждебного моря» и выявлению различных подтекстов. На особое положение оды в творчестве автора впервые обратил внимание В. Ф. Марков, отметив, что «...поэма — водораздел для поэта. Она как бы символизирует появление нового, “трудного” Кузмина» [Марков 1977: 368]. В комментариях к первому собранию стихотворений поэта Дж. Э. Малмстад и В. Ф. Марков выделили основные мифологические и исторические сюжеты оды [Марков, Малмстад 1977: 654]. Работу по комментированию продолжил Н. А. Богомолов, опубликовавший сохранившийся план стихотворения [Богомолов 2000: 734], а также вписавший его в контекст творчества Кузмина 1917 г., показав взаимодействие в нем политических и эротических мотивов [Богомолов 1999b: 542]. Как образец гностической темы, к которой Кузмин обратился в конце 1917 г., «Враждебное море» было рассмотрено Л. Г. Пановой, ею также были предприняты попытки очертить сюжет стихотворения и выявить источники, которыми мог пользоваться Кузмин при его создании [Панова 2006: 1, 462–468].

Среди прочих подходов к тексту «Враждебного моря» мы выделяем начатый Н. А. Богомоловым и связанный с общественно-политическим контекстом и отношением Кузмина к революционным событиям. Кузмин пишет «Враждебное море» в 1917 году, и значит, имеет смысл проследить, какие интересы автора как в области политики, так и в области поэтики, проявляющиеся в это время, воплощены в тексте; о каких влияниях, важных для творческой стратегии Кузмина, свидетельствуют те или иные особенности текста. Понять замысел «Враждебного моря», его пафос и направленность можно только через детальный анализ — в этом смысле ода действительно предвосхищает «трудного» Кузмина 1920-х гг., для дешифровки текстов которого необходимо владеть широкими познаниями не только в мировой культуре, но и конкретно в кузминском творчестве<sup>7</sup>.

Согласно авторской датировке, а также авторскому списку произведений<sup>8</sup>, ода была написана в апреле 1917 г. Ее созданию предшествовало вступление Кузмина сначала в группу «Свобода искусству» вместе с В. В. Маяковским, Н. Н. Пуниным, Н. И. Альтманом и др., затем — в «Союз деятелей искусств». Вовлеченность Кузмина в пореволюционное культурное строительство в этот период приобрела очевидно

<sup>7</sup> Наиболее полно этот метод, названный «memory's shorthand», описал Дж. Малмстад: [Malmstad 1989].

<sup>8</sup> [Списки РГАЛИ: Л. 11 об., 15]. См. также беловой автограф: [Враждебное море РНБ].

«левую» окраску: среди множества возможных настроений, ему оказываются ближе те, которые разделяют представители русского авангарда.

Следствием этих событий стало появление «революционных стихотворений» в апреле — мае 1917 г. По времени написания «Враждебное море» примыкает к этим текстам, однако отличается от них, в числе прочего, видимым отсутствием революционной темы. Н. А. Богомоллов объяснил это обстоятельство тем, что появившиеся весной 1917 г. стихотворения по-разному отразили личную заинтересованность автора в происходящем: «Майский день» представляет собой «заказ редакции», «Русской революции» «придано живое движение, определяемое ... топографией описываемого», — упоминанием значимых для Кузмина мест Петрограда, а «Враждебное море» является примером «глубоко личных» стихотворений, в которых «просматриваются политические мотивы» [Богомоллов 1999b: 541–542].

Однако не только иная тема отделяет «Враждебное море» от революционных стихов. Формальные особенности текста сигнализируют о том, что Кузмин использовал в нем элементы какой-то иной, не встречающейся у него ранее, поэтики. Разрыв особенно ощутим на фоне сложившейся репутации Кузмина, важной частью которой было обращение к древности и «Александрийские песни» — своего рода «визитная карточка» поэта. Характерной особенностью поэтики Кузмина рецензенты называли живое, детальное изображение ушедшей эпохи: в его стихах «... перед нами снова оживает древняя Александрия» [Дикс 1909: 385]. Эта репутация предопределяла восприятие творчества Кузмина на протяжении долгого времени, оставаясь актуальной и в конце 1910-х гг.

«Враждебное море» не продолжает эту традицию. В нем на первый план выдвигаются архаизированные, усложненные синтаксис и лексика, сочетание множества мифологических и исторических образов и сюжетов. «Намеренные изящные прозаизмы» (говоря словами Н. Гумилева из рецензии на кузминские «Сети». — Речь. 1908. № 121. [Гумилев 1990: 75] «Александрийских песен», призванные объемнее воссоздать ушедшую эпоху (как, например, такие: «...люди видят чаек над морем / и женщин на плоских крышах, / люди видят воинов в латах / и на площади продавцов с пирожками» («Любовь» — с. 113)), сменились во «Враждебном море» нарочитыми вкраплениями грубой лексики, контрастирующей с мифологическими и историческими сюжетами («Проклятье героям, / изобретшим для мяса и самок / первый под солнцем бой!»). Синтаксис оды демонстративно архаизирован и в отдельных местах имитирует строки гекзаметра (например: «ты движенья на дне бесцельного вод жива!») и древней поэзии в целом, в том числе посредством развернутых сравнений («И тяжелая от мяса фантазия медленно, как пищеварение, грезит о вечной народов битве», «ненавистная, как древняя совесть, дикая повесть» и др.). Эта особенность выделяется на фоне разговорной, лиричной интонации «Александрийских песен». На фонетическом уровне оду характеризует обилие аллитераций на звуки [р], [г], [б], не только подражающих гулу и рокоту моря, но и создающих впечатление грубой, агрессивной речи:

Горгона, Горгона, смерти дева;

Корабельщики-братья, взроєм  
хмурое брюхо,  
где урчит прибой и отбой!

Неожиданной была и метрическая организация оды. На фоне абсолютно преобладавшего у Кузмина к этому времени четырех- и пятистопного ямба и более «плавного» верлибра «Александрийских песен»<sup>9</sup> ода написана свободным акцентным стихом с нерегулярной рифмовкой, который кажется еще более неурегулированным за счет разнотактности и подвижной рифмы [Марков 1977: 369], что дополнительно усложняет ее восприятие. Кузмин в нем вновь обращается к изображению древности, античной мифологии и истории, однако явно отходит от созданной им ранее и ставшей успешной «александрийской» поэтики. В совокупности перечисленные особенности позволяют утверждать, что «Враждебное море» — экстраординарный, переломный текст, формирующийся по новым законам, в основу которых положены ранее не использованные автором приемы.

Истоки новой поэтики отчасти связаны с жанровой принадлежностью текста: Кузмин называет свое произведение «одой». Это не только первая, но и единственная ода в его творчестве: несмотря на обилие в кузминской поэзии сложных строфических форм (газелла, сонет, спенсерова строфа), одической строфой поэт никогда не пользовался. Между тем наличие жанрового определения для Кузмина было обязывающим фактором: помещая его в название или подзаголовок текста, поэт сигнализировал, что стихотворение будет тщательно выдержано в рамках выбранного жанра («Тринадцать сонетов», 1903; «Венок весен. Газэлы», 1908). За этим стояла осознанная творческая позиция: художественная форма диктует свои законы, которые должны быть незыблемыми для поэта, — истоки этого убеждения коренятся в признании искусства и его требований высшей инстанцией для художника. В поздней статье, посвященной творчеству Э. Г. Багрицкого («Эдуард Багрицкий», 1933), Кузмин высказывается против использования твердых стихотворных форм без точного следования им:

В книге «Победители», в «Сургинус Карпио», мы читаем: «романс карпу», «ода», «стансы», «эпос». Хорошо еще, что нет «сонета» в двадцать пять строк. И романс, и ода, и стансы имеют некоторые формальные требования, даже приблизительно не выполненные автором. <...> Словно термины «ода», «стансы» и т. п. самими звуками гипнотизировали поэта независимо от их содержания... [Кузмин 2000b: 419]

Пристальнее взглядываясь в форму кузминской оды, можно обнаружить средоточие характерных приемов: напряженная интонация, разрешающаяся восклицаниями, обилие мифологических имен и сюжетов, длинные распространённые периоды с многочисленными эпитетами и главное — ощутимая хоровая природа (выделенные графически вставки в скобках выполняют

<sup>9</sup> См. данные метрического справочника к стихотворениям Кузмина 1914–1920 гг.: [Гик 2005–2015: 4, 235–241].



функцию хора) — свидетельствуют о том, что Кузмин в 1917 г. пишет оду пиндарического типа. «Поэтическое безумие», типичное для сложной оды-периода Пиндара, которая с момента своего появления в русской поэзии в начале XVIII в. «на всех своих уровнях требовала шума, звона, напряжения и экстаза» [Алексеева 2005: 95]<sup>10</sup>, хорошо описывает сочетание патетической интонации, обилия формальных приемов и стремительный сюжет «Враждебного моря», подхватывающий и словно увлекающий читателя.

В русской одической традиции имя Пиндара довольно быстро стало «своего рода полумифологическим эпонимом особого вида поэзии» [Пумпянский 1935: 111]: торжественные оды были посвящены монархам, событиям из жизни их или государства, при этом они вовсе не обязательно прямо продолжали поэтическую традицию греческого лирика. Поверх прагматики и формы пиндарической оды, устоявшихся в русской поэзии, Кузмин обращается к более древней форме пиндарических эпиникиев (песен в честь победителя на соревнованиях), сохраняя, в частности, их хоровую организацию и фрагментарную композицию. Последнее отличает эпиникии Пиндара, в которых связность сюжета уступает ассоциативному построению, рассчитанному на соучастие слушателя: «эпический поэт как бы предполагал, что слушатель знает только то, что ему сейчас сообщается, лирический поэт предполагает, что слушатель уже знает и многое другое, и что достаточно мимолетного намека, чтобы в сознании слушателя встали все мифологические ассоциации, необходимые поэту» [М. Л. Гаспаров 1980: 371]. Во «Враждебном море» Кузмин обращается к мифологии, не последовательно рассказывая определенные сюжеты, а словно выхватывая из мифа наиболее репрезентативный и нужный для своих целей эпизод. К примеру, сюжет о причинах троянской войны редуцирован до нескольких обломков: обращение к Менелая и встреча Елены и Париса. На события войны даны лишь намеки — слова, звучащие из недр моря:

— Менелай, о Менелай!  
<...>  
Все равно Парис белоногий  
грядущие все тревоги  
вонзят тебе в сердце: плены,  
деревни, что сожжены,  
трупы, что в поле забыты,  
юношей, что убиты, —  
несчастный царь, неси  
на порфирных своих плечах!

Схожим образом, через нанизывание ярких эпизодов, вводятся сюжеты об Ифигении, Оресте и ПилADE, походе Ксеркса. Их появление в канве текста призывает нужные для лирического сюжета образы и контексты, при этом поэт, следуя пиндарической традиции, избавляет себя от необходимости подробно рассказывать известный сюжет.

<sup>10</sup> Подробнее о пиндарической оде см.: [Алексеева 2005: 113–128].

Корни в поэзии Пиндара, вероятно, имеет и своеобразная трактовка Кузминым образа моря: в лирике греческого поэта нередко встречается море, угрожающее человеку и культуре в целом<sup>11</sup>. В центре образной системы кузминской оды — «враждебное море», слепая, ненаправленная стихия (два раза в тексте при ее описании повторяется слово «бесцельный»):

И вот,  
как ристалищный конь,  
ринешься взрывом вод,  
взъяришься, храпишь, мечешь  
мокрый огонь  
на белое небо, рушась и руша,  
сверливой воронкой буравя  
свои же недра!

Строки «Бесформенной призрак свободы, / <...> ты разделяешь народы, / бормоча о небывшем чуде» и «Воинственной девы безличье, / зовущее / к призрачной брани...», а также аллюзии на Троянскую войну и битву при Кунаксе показывают, что этот образ выступает метафорой войны.

С войной сравнивается и соитие Елены и Париса («Первая встреча! Первый бой!»), ставшее причиной разрушения Трои. Осознанно или нет, Кузмин обращается к другой античной метафоре: море любви Париса и Елены, перепаханное мечом (войной)<sup>12</sup>, откуда, вероятно, и взят образ меча в сцене соития («На красных мечах / раскинулась опочивальня!...», «...встреча вселенной / не ковром пестра, / не как меч остра...»).

Две метафоры соплагаются через уподобление моря «неистово-девственной» деве: со стихией последовательно отождествляются Горгона («Горгона, Горгона, / смерти дева, / ты движенья на дне бесцельного вод жива!»), Елена (в которой «все женщины: в ней / Леда, Даная и Пенелопа»), Ифигения, Диана. Соединение двух метафор опирается на два значения слова «лоно» — недра воды и чрево женщины, сопряжение которых известно во многих мифологиях мира<sup>13</sup>. В финале текста «море» и «мать» сближаются при помощи аллитерации:

<sup>11</sup> См., например: «А кого не полюбит Зевс, — / Тот безумствует пред голосом Пиерид / И на суше, и в яростном море...» (1 Пифийская песня), «Будет день, / И от этой земли, бичуемой морем, / Дочь Энафа / Возьмет на рассадку для почвы Зевса Аммопа / Корень городов, / Сладкий смертным» (4 Пифийская песня) (пер. М. Л. Гаспарова [Пиндар, Вакхилид 1980: 59, 75]).

<sup>12</sup> Эту метафору у Эсхила анализирует О. М. Фрейденберг: «В одной из метафор Эсхила (ее древность засвидетельствована аллитерациями) говорится: “Да не испытаем мы то, из-за чего — великие страдания, ради чего — великое море пропахано мечом”. Образ “пахать мечом” уводит к мифологии; известно семантическое тождество земледельческих и военных орудий. Великое море, пропаханное мечом, — это то море, по которому отплыл Парис с Еленой в Трою, море любви, вызвавшее войну народов. Мифологические образы продолжают говорить своим конкретным языком. Но они же “иносказуют” сами себя, давая понятийный смысл: “Да избежим мы пагубных последствий любви”» [Фрейденберг 1998: 244].

<sup>13</sup> О символике воды как женского начала в античной литературе см.: [Фрейденберг 1998: 443–445].

Море, марево, мать,  
сама себя жрущая,  
что от заемного блеска месяца  
маткой больною бесится,  
Полно тебе терзать  
бедных детей,  
бесплезность рваных сетей  
и сплетенье бездонной рвани называя геройством!

В море-стихии подчеркивается порождающее, женское начало, которое инверсивно переосмыслиется: море беременно своим собственным гневом и рождает детей для того, чтобы самому же их убить. Этот сюжет развивают голоса корабельщиков, звучащие из «брюха» моря, а также готовность Ифигении убить своего единокровного брата Ореста: «Испуга / ненужного вечная мать, / ты научила проливать / кровь брата / на северном плоском камне».

Итак, главным событием, определяющим и сюжет, и логику развития художественного мира, и жанр «Враждебного моря», является война. Особая историческая ситуация воспринимается Кузминым в мифологическом ключе: как битва Европы и Азии, Греции и Персии. Основные сюжетные элементы оды можно, вслед за ее комментаторами, перечислить следующим образом: убийство Персеем Медузы Горгоны; похищение Елены Парисом и начало троянской войны; сюжет об Ифигении в Тавриде и ее намерении убить собственного брата Ореста; любовь Ореста и Пилада; события 480 года до н. э., когда персидский царь Ксеркс I при переправе через Геллеспонт (Дарданеллы) приказал высечь море, разметавшее наведенные через него переправы; возглас греков, достигших моря, из «Анабасиса» Ксенофонта (события битвы при Кунаксе 401 г. до н. э.). В каждом упомянутом событии в той или иной форме представлено противоборство Европы и Азии<sup>14</sup>, что

<sup>14</sup> Эта историософская картина сближает построения Кузмина, с одной стороны, с позицией некоторых авторов сборника «Тринадцать поэтов». Сближение разнородных эпох, Европы и Азии, находим в стихотворении Рюрика Ивнева «Лес, лес, и покой, и покой...» («И падает башня, и Мерв, и Асхабад, / И Тула, и Тверь, и Днепр, и Млава, / И темные рты горько жестокою песню поют...») [Тринадцать поэтов 1917: 14]) и в антивоенном «Зверинце» Мандельштама с его пафосом объединения воюющих народов в общеевропейское братство («И в колыбели праарийской / Славянский и германский лен!» [Там же: 24]). Любопытно, что водный ландшафт у Мандельштама также становится фоном объединения: «И станет полноводней Волга / И рейнская струя светлей; / И умудренный человек / Почтит невольно чужестранца — / Как полубога...» [Там же]. С другой стороны, Кузмин оказывается близок по своим воззрениям к идеологам «скифства», суть мироощущения которых составляли желание объединения Европы и Азии и определение особой исторической миссии России в этом. Первый сборник «Скифы» вышел летом, второй — зимой 1917 г. В нем появилось знаменитое одноименное стихотворение Блока, в котором антивоенная установка также эксплицировалась в образе всенародного братства: «Придите к нам! От ужасов войны / Придите в мирные объятья! / Пока не поздно — старый меч в ножны, / Товарищи! Мы станем — братья!» [Блок 1997: 5, 79]. Кузмин не был ранее замечен ни в сочувствии идеям скифства, ни в прямых контактах с кем-либо из «скифов», однако определенная общность установок просматривается во «Враждебном море».

особенно ярко представлено в сцене сексуального акта Париса (троянского царевича, символизирующего Азию) и Елены (Греция): «впервые / Азия и Европа / встретились в этом объятии!!». О том, что именно столкновение Европы и Азии было центральным сюжетом оды Кузмина, свидетельствует ее сохранившийся план, опубликованный Н. А. Богомоловым: «Море. Война. Менелай. Фурии. Впервые встреча Азии и Европы. Брат и сестра. Ифигения. Орест и Пилад. Ксеркс» [Богомолов 2000: 734].

Сюжетные элементы оды, несмотря на их переплетение, выстраиваются в хронологически прямую перспективу, ведущую от древности (Персей и убийство Горгоны) через полулегендарную Троянскую войну к событиям, описанным древними историками. На лексическом уровне подчеркивается повторяемость, неизбежность ситуации войны и боя в человеческой истории: «Проклятье героям, / изобретшим для мяса и самок / первый под солнцем бой!», «грезит о / вечной / народов битве», «чрез века незабытая, / любовь», «впервые / Азия и Европа / Встретились в этом объятии». «Враждебное» море — стихия, пронизывающая весь исторический процесс: одна картина в прямом смысле *перетекает* в другую. Этот прием также отсылает к структуре пиндарических эпиникиев, в которых временной перспективе отводится смыслообразующая роль. Так об этом пишет Т. И. Смолярова: «Миф призван, с одной стороны, как бы “освятить” событие, “вписать” его в историю, т. е. явить его генеалогию и, с другой стороны, проявить заложенные в нем потенции. Таким образом, событие, которому посвящен тот или иной эпиникий Пиндара, становится больше себя самого — в нем одновременно вспоминается “момент *до*” и предчувствуется “момент *после*”» [Смолярова 2005]. Потенциально хронологическая цепочка событий во «Враждебном море» ведет к современности, на что указывает и место публикации оды, эксплицирующее ситуацию, прямо не названную в тексте, — Первую мировую войну.

Трактовка войны в онтологическом ключе как свойства человеческого бытия появляется в кузминском творчестве именно в стихотворениях, посвященных Первой мировой войне: «Идет давнишний, древний бой, / До века начатый не нами: / Встают, разбужены трубой, / Те, что повиты пеленами», ниже в тексте называется высшая инстанция, руководящая событиями: «То “слава!”, то протяжный вздох / Вверху земным сраженьям вторит. / Ужель немецкий “старый бог” / С Христом и ангелами спорит?» («Нет, не капризная игра...», <1916> [Кузмин 2006: 70–71]). В этом тексте основным измерением художественного мира является вертикальное: земные битвы представляются отголоском небесных сражений («бой... начатый не нами»). Пространство «Враждебного моря» устроено сложнее: горизонтальное, историческое время (включающее в себя и мифологию) выходит на первый план, однако за ним скрывается и вертикаль: все события предрешены, ими управляет неведомый человеку рок (эксплицированный в тексте через голос моря, предсказывающий будущее Менелая, и образ фурий). При этом во «Враждебном море» достаточно косвенных признаков, по которым становится ясно, что свою оду в духе

традиции (как классицистической, так и более древней) Кузмин посвящает войне — грандиозному общественному событию.

Отношение Кузмина к Первой мировой войне развивалось по типичной для писателя-модерниста начала XX в. траектории: восторженный патриотизм и вера в победу русского оружия сменились сначала настороженным, а затем и резко негативным отношением к затянувшемуся военному положению. «Святой» характер войны<sup>15</sup>, усиленный прокламированным единством со славянскими народами «по вере и крови», подчеркивался в официальной риторике первых дней военного положения. Так он выражался, например, в Высочайших манифестах Николая II: о мобилизации от 20 июля 1914 г.: «...Мы молитвенно призываем на Святую Русь и доблестные войска Наши божье благословение»<sup>16</sup>, от 26 июля 1914 г.: «Да благословит Господь Вседержитель Наше и союзное Нам оружие, и да поднимается вся Россия на ратный подвиг с железом в руках, с крестом в сердце»<sup>17</sup>. Очень быстро этот мотив подхватила публицистика и литература. Статья Н. Н. Брешко-Брешковского, появившаяся в № 35 «Нивы», символично называется «Крестовые походы наших дней», что подчеркивает религиозный характер войны.

Кузмин также встраивается в общий хор, подхватывая идею о святости боя и подвига (отметим, что отклик поэта, как и в случае с Февральской революцией, был моментальным: стихотворения выходят «по горячим следам», демонстрируя вовлеченность автора в происходящие в стране события). Несколько его стихотворений, появившихся в общем блоке «военных стихов» № 6–7 «Аполлона» за 1914 г., перенасыщены христианской символикой. Солдаты сравниваются с небесным войском: «Такие ровные лица, — / *Святые*, коль надо пасть...» («Ушедшие», лето 1914 [Кузмин 2006: 64]), «Мы все еще не привыкли, / Что сделалась смерть проста. / Пуля, копьё ли, штык ли, — / *Одинаково рана святая*» («Герои», лето 1914 [Там же: 65]). Схожая образность была использована и другими поэтами: «Топчите, гунны, правду Божью, / Не долго ждать уже суда, — <...> // Сраженный в сердце, рухнет Каин, / И Авель меч отбросит свой» («Насильники», Г. Иванов [Аполлон 1917: 7]), «Пусть дух твой станет тих и покоен, / Уже не будет потерь: / Он Божьего воинства новый воин, / О нем не грусти теперь» («Утешение», А. Ахматова [Там же: 10]).

В этом же номере «Аполлона» Кузмин помещает статью «Аналогия или провидение? (О А. С. Хомякове как поэте)». Обращаясь к творчеству и общественной позиции славянофила, Кузмин отмечает, что тот задал «как бы целую программу, если не политическую, то духовную, культурную и психологическую» [Кузмин 2000b: 20], имея в виду его

<sup>15</sup> Риторика «святости» войны и подвига была одним из идеологических штампов начала войны. См., например, ее использование в названиях картин, посвященных участникам Первой мировой войны, особенно сестрам милосердия: «На святой подвиг», «На святое дело» [Колоницкий 2010: 335–336].

<sup>16</sup> Цит. по: Нива. 1914. № 30. С. 597.

<sup>17</sup> Цит. по: Нива. 1914. № 32. С. 638.

идеи о святости, смирении и особой миссии России в кругу других европейских народов. Цитируя строки из стихотворения «России» Хомякова («Тебе Он дал своё призванье, / Тебе Он светлый дал удел: / Хранить для мира достоянье / Высоких жертв и чистых дел; // Хранить племён святое братство, / Любви живительной сосуд, / И веры пламенной богатство, / И правду, и бескровный суд» <1839>), Кузмин выражает свою солидарность с позицией славянофила, проецируя его идеи на события современности: «Только теперь, в 1914 году, можно вполне понять и оценить эти вселенские чувства и сказать: да будет!» [Там же]. Характерно, что апология Хомякова и славянофильских идей также была общим местом официальной риторики, подхваченной модернистами: в этом же номере «Аполлона» появились стихи С. К. Маковского «Война. Посвящается памяти А. С. Хомякова» со строками, под которыми вполне мог подписаться и Кузмин: «Священны бури мировые, / И дивен жребий твой, Россия, / Многострадальная жена! / Как встарь, свой подвиг совершая, — / Славян заступница святая — / Ты победишь. Ты призвана» [Аполлон 1917: 5]. Как указывает Бен Хеллман, славянофильские настроения были характерны для военного творчества Иванова, Сологуба, Брюсова, Мережковского и др., а мечта о «новом Царьграде» стала одним из топосов патриотической литературы 1914–1915 гг. [Hellman 2018: 86–122]. Иными словами, голос Кузмина встраивается в общий хор, а его отношение к войне не оригинально и находится под сильным влиянием патриотического подъема, затронувшего все сословия и культурные страты Российской империи.

Со временем позиция Кузмина начинает трансформироваться: уже к 1915 г. она характеризуется откровенно негативным отношением к войне и мобилизации<sup>18</sup>. Именно к этому периоду в полной мере приложима точка зрения биографов автора о том, что отношение Кузмина к Первой мировой войне складывалось из необходимости создавать «примитивно-пропагандистские» журнальные тексты, из чуткости к судьбам погибающих солдат, из неоднозначного отношения к германской культуре, а также из боязни, что всеобщая мобилизация коснется Юрия Юркуна [Богомолов, Малмстад 2013: 231–234]. В настроениях этого периода заметно неутраченное беспокойство. 27 июля 1917 г. Кузмин вписал стихотворение в альбом коллекционера Л. И. Жевержеева, указав под датировкой «В ужасные дни ненавистой войны»<sup>19</sup>. Эмоциональная запись может отражать реакцию

<sup>18</sup> См. смену настроений в дневниковых записях 1915 г.: «Все-таки надоела война» (25 апреля [Дневник 2005: 529]), «Только бы эта война кончалась!» (8 августа [Там же: 553]), «Когда-то кончится эта дурацкая война?» (30 августа [Там же: 558]), «Как надоела эта война. Кому она теперь нужна» (4 сентября [Там же: 560]). В монографии Б. Хеллмана показано противоречивое отношение к войне после Февральской революции среди других русских писателей. Как показывает финский ученый, в то время пока Мережковский, Гиппиус, Сологуб и Бальмонт приветствовали продолжение войны, Брюсов, Белый и Блок выступали за ее окончание [Hellman 2018: 271–291].

<sup>19</sup> Историю присылки альбома Кузмину см.: [Дмитриев 2016: 74–77].



Кузмина на поражение русской армии в ходе наступления на Юго-Западном фронте в конце июля 1917 г., что усиливало тревоги писателя.

«Враждебное море» логично развивает настроения Кузмина более позднего периода Первой мировой войны: война в оде демонизирована и описывается не как «святой поход», а как безжалостная, ненаправленная стихия. Показательна также динамика авторского понимания «героизма» и «подвига». В стихотворениях и прозе 1914–1915 гг. эти категории играют важную роль, определяя отношение автора к войне: Кузмин сравнивает подвиг солдат с добровольно принятым мученичеством за православную веру. Особую роль в стихотворениях Кузмина этого периода играет мотив «простого героизма» — невидимого, осуществляемого солдатами ежедневно маленького подвига, что также находится в зависимости от христианской идеи смирения: «Эта барышня — героиня? / В бой-скоуты идет лифт-бой? // Учебники нам солгали, / Что подвигам время прошло» («Герои», лето 1914 [Кузмин 2006: 65]), «Как странно, что зовут героем, / Когда наш путь так прям и прост» («Прямой путь», <конец 1914 — январь 1915> [Там же: 68]). Понимание «героизма» во «Враждебном море» диаметрально противоположно взглядам Кузмина периода начала войны. В оде появлению слов «герои» и «геройство» сопутствует негодование, доходящее до ярости: «Проклятье героям», «бесполезность рваных сетей / и сплетенье бездонной рвани / называя геройством!», что особенно заметно в наиболее патетическом периоде, близком к концу оды:

Воинственной девы безличье,  
зовущее  
к призрачной брани...  
но кровь настоящая  
льется в пустое геройство!  
Геройство!  
А стоны-то?  
А вопли-то?  
Проклято, проклято!

Отметим средоточие в этих фрагментах специфической лексики: отталикивающей («рваных сетей», «бездонной рвани» — в этом отрывке два раза повторяются слова со значением «рваный», «бесполезный», «никчемный»), эмоционально окрашенной («проклятье», «проклято»), с коннотациями ненужности, пустоты («бесполезность», «безличье», «пустое»). Героизм, с точки зрения автора «Враждебного моря», — бессмысленное и ненужное «геройство», осуществляемое ради неизвестных целей. Эту мысль оттеняет контраст между «призрачной бранью» и «настоящей кровью»: для Кузмина последняя неизмеримо важнее, как важнее для него живой человек, а не отвлеченные декларации и лишённые смысла призывы.

Так как ода была написана не ранее конца апреля 1917 г., ее создание можно напрямую связать с другим эпизодом Первой мировой войны —

так называемым Апрельским кризисом. Это политическое событие весны 1917 г., когда намерение Временного правительства продолжать войну, выполняя все данные союзникам обещания, встретило сопротивление как со стороны Петроградского совета, так и среди уставшего от войны народа [Smith 2017: 120–121]. «Пораженческую» позицию разделили и некоторые «левые», к которым Кузмин примкнул в составе Союза деятелей искусств, — Маяковский, Хлебников, Анненков и др. В мае 1917 г. они выступили против «займа свободы» (сбора Временным правительством средств для продолжения войны) и отказались поддерживать организованные в день пропаганды займа шествия и торжества, противопоставив им антивоенные манифестации [Крусанов 2003: 2, кн. 1, с. 23–24]. В связи с этим небезынтересно, что название оды является буквальным переводом древнегреческого названия Черного моря — Понт Аксинский, «негостеприимное море». Именно претензии министра иностранных дел П. Н. Милюкова на контроль России над черноморскими проливами стали причиной правительственного кризиса<sup>20</sup>. Последовательный антимилитаризм Кузмина, как и ранние его взгляды на положение искусства в пореволюционном обществе, нашел сочувствие именно в «левом» крыле Союза деятелей искусств, вероятно, повлияв на его сближение с представителями художественного авангарда<sup>21</sup>.

Первостепенным для понимания пафоса «Враждебного моря» становится то отношение к войне, которое Кузмин выразил в дневниковой записи от 23 декабря 1914 г.: «...были в кинемо. Снят бой. Как умирают. Это непоправимо, и всякого любит кто-нибудь» [Кузмин 2005: 504]. Сострадание к солдатам будет выражено также в записи от 27 октября 1917 г.<sup>22</sup>:

<sup>20</sup> Причины и следствия Апрельского кризиса подробно разобраны в: [Галили 2014].

<sup>21</sup> Вероятно, именно антивоенные настроения позволили Г. И. Чулкову, агитирующему за «войну до победного конца», описать встречу (якобы произошедшую осенью 1917 г.) с неким писателем, в котором без труда угадывался Кузмин, как встречу с «большевиком»: «...ко мне подошел старый знакомый, небезызвестный поэт и отчасти композитор. <...> — О чем мы будем говорить с этим поэтом? — думал я, припоминая его стихи, в которых он воспевал то меч Архангела Михаила, то маркиз во вкусе Ватто, то хороших мальчиков, то александрийских куртизанок. О, как любил этот поэт бряцание оружия и пышность самодержавной монархии! Правда, он часто менял свои костюмы и вкусы, то щеголяя галлицизмами и одеваясь как парижанин, то появляясь в истинно-русской поддевке и цитируя наизусть Пролог. <...>

— К какой вы партии принадлежите теперь? — спросил я поэта, улыбаясь.

— Разумеется, я большевик, — ответил он тотчас же, не смущаясь и не стыдясь меня вовсе. <...> Признаюсь, Ленин мне больше нравится, чем все эти наши либералы, которые кричат о защите отечества. В XX веке воевать и странно, и противно...» [Чулков 1917: 8].

<sup>22</sup> Мы выражаем искреннюю признательность и глубокую благодарность Н. А. Богомолу за возможность обратиться к неопубликованным дневникам Кузмина. Далее дневниковые записи с 1917 по 1920 гг., а также дневник 1922 г. цитируются по материалам, подготовленным к печати Н. А. Богомолым, С. В. Шумихиным и К. В. Яковлевой.

Действительно, все в их <т.е. большевиков. — А. П.> руках, но все от них отступились и они одиноки ужасно. Власти они не удержат, в городе паника. Противные буржуи и интеллигенты все припишут себе, а их — даже не повесят. <...> Опять не исполнится надежда простых, милых, молодых солдатских и рабочих лиц.

По настроению с этой записью сходно описание войны во «Враждебном море», где специально выделен образ «убитых юношей»: «...трупы, что в поле забыты, / юношей, что убиты, — / несчастный царь, неси / на порфирных своих плечах!». Война представлялась Кузмину разрушительной, так как несла гибель людям, созданным для любви и радости.

Поэтому во «Враждебном море» стихия любви противостоит разрушающей силе войны. Центральным сюжетом оды с этой точки зрения является соитие Елены и Париса, эксплицирующее побеждающую силу любви: «...встреча вселенной / не ковром пестра, / не как меч остра, / а лежат, красотой утомленные, / брат и сестра...». Неожиданно их отношения называются «братскими» — и мотив братства подхватывается автором и развивается в тексте: Ифигения не может убить Ореста, своего брата. Реально противостоящей смерти, разрушениям и стихии в историософии Кузмина становится «братская» любовь.

Если обратиться к другим стихотворениям Кузмина середины 1910-х гг., то можно увидеть, как мотив «братства» в них постепенно усиливается и конкретизируется. В стихах военных лет он формируется под сильным воздействием патриотической риторики. Мотив родства, «братства» можно трактовать двояко, хотя оба значения будут тесно связаны друг с другом. Первое — единство русских людей на фронте и в тылу: «Мы знаем весть о старом чуде / И верим: братьев не возьмет / Вращающийся пулемет / И град губительных орудий. / Свеча любви, гори, гори!» («Оставшиеся», лето 1914 [Кузмин 2006: 64]). Оно опубликовано в паре со стихотворением «Ушедшие» (1914), в котором раздумье о мобилизованных отзывается глубоким сочувствием и соучастием в их судьбе: «Шаги ваши чутко ловит / Сердце, победы моля» [Там же]. В стихотворении «Герои» (лето 1914) автор эксплицирует мотив «братства», вводя образ «знакомого», судьба которого его волнует и ужасает: «Мой знакомый — веселый малый, / Он славно играет в винт, / А теперь струею алой / Сочится кровь через бинт» [Там же: 65]. Второе значение мотива «братства» — братание народов, способное победить войну: «Наступайте, идите, братья, / Перед Богом склоняйтесь ниц! / И пусть победят объятия / Насильственность вражьих границ...» («Отчего не убраны нивы...», <1915> [Там же: 69]). Отметим, что в этом контексте речь может идти как о единстве союзников, так и о всеобщем братании — в том числе с немцами.

Оба значения этого мотива переходят и в революционную лирику поэта. В стихотворении «Майский день» «братство» выражено безличной революционной формулой, наследующей «братству народов» военной риторики: «Но не устану повторять я: / Кровавую развея тень, / Протрубит красный майский день, / Что все народы мира — братья!» [Там же: 73]. В дру-

гих стихотворениях весны 1917 г. «братство» осмысливается более глубоко, становясь важным элементом построения текстов, что свидетельствует о высокой значимости этого мотива для Кузмина. Доминирующим значением «братства» становится единение людей, преодолевающее сословные и статусные границы. Братание образует композиционный стержень стихотворения «Русская революция» — в основу его сюжета лег отказ солдат стрелять друг в друга: «Двинулись казаки. / “Они отказались... стрелять не будут!..” — / Шипят с поднятыми воротниками шпики» (с. 630). В финальных строках автор подчеркивает братскую связь русской и Французской революций: «Русская революция <...> / Не повторяет, только *брата* видит в французе» (с. 631). Единение народа — центральное, по мнению автора, событие Февральской революции: ему Кузмин посвятил отдельное стихотворение «Волынский полк». Стихотворение «Не знаю, душа ли, тело ли...» разрабатывает эту же тему, обращаясь к чувствам и эмоциям очевидца событий: умиленное созерцание героем людей, которые «...окно прорубили, двери ли / Распахнули в неожиданную свободу» завершается признанием его духовного родства с народом: «Не удивляйтесь, что скромно сияние / *В глазах таких родных и ежедневных...*» (с. 632).

Эволюция мотива показывает, как конкретизируется понимание автором братства как освобождающей и скрепляющей силы, с которой связываются надежды на прекращение войны. Это значение окрашивает события революции, придавая им особый смысл — раз во время февральских событий воплотилось чаемое «братство», оно может распространиться и за пределы города или страны, сплотить народы и прекратить раз навсегда разрушительные войны. С одной стороны, такая трактовка мотива укладывается в сложившуюся революционную риторику. В лирике 1917 г. «братство», третья часть лозунга Французской революции, ставшего революционным символом в России, превратилось в формулу. Это один из центральных образов «Рабочей Марсельезы»: «И взойдет за кровавой зарею / Солнце правды и братской любви...», в котором воплотились чаяния на лучшее будущее, лишенное как сословных различий (братство людей разных сословий), так и военных конфликтов (братство народов) [Колоницкий 2012: 296–297]. Этот мотив широко использовался в революционной лирике: «...сброшен насилия гнет.. / Да здравствуют братства объятья! / Да здравствует вольный народ!..» (Я. П. Бердников, «Свершилось...», март 1917 [Революционная поэзия 1959: 451]), «Свобода и Равенство, Братства венец — / Живительный выгон для ярых сердец» (Н. А. Клюев, «Песнь солнценосца», <1917> [Клюев 1999: 365]).

С другой стороны, «братство» Кузмина шире риторических штампов. Сближение братских отношений с любовными и эротическими во «Враждебном море» показывает, что для Кузмина была значима и другая традиция — собственная. В контексте его творчества «братская любовь» выступает почти постоянным эквивалентом любви гомосексуальной: «Умывались, одевались, / После ночи целовались, <...> / Будто с гостем, будто с *братом*, / Пили чай, не снявши маск» (из цикла «Любовь этого

лета», июнь — август 1906 г. — с. 61), «Дороже сына, *роднее брата* / Ты стал навеки душе моей» (из цикла «Холм вдали», май — октябрь 1912 г. — с. 241) и т. д. Античная образность и упоминание любви Ореста и Пилада также актуализируют гомосексуальные мотивы в тексте: «...Кузмин еще в “Крыльях” провозгласил устами учителя греческого языка Даниила Ивановича, что “в XV-м веке у итальянцев уже прочно установился взгляд на дружбу Ахилла с Патроклом и Ореста с Пилодом как на содомскую любовь...”» [Богомолов 1999b: 542]. «Братская» любовь становится наивысшим проявлением любви: если любовь мужчины и женщины стихийна и разрушительна (Елена и Парис), то мужская любовь и дружба («братство») — созидательны. В стихотворениях 1917 г., а особенно во «Враждебном море» «братская любовь» как мотив творчества Кузмина смыкалась с «братством» революционной риторики, что выявляло место, отведенное революции в воззрениях автора: это желаемый момент восстановления полноты мира, преодоления разобщенности и враждебности.

В случае с «братством» Кузмин, оперируя общими местами революционной лирики, наполняет клишированные образы индивидуальными подтекстами. Схожий прием использован им и в центральном образе оды — моря. Пристальный взгляд на творчество Кузмина 1917 г. показывает, что в это время образ моря, к которому ранее поэт почти не прибегал, становится одним из центральных. Вокруг него и его вариантов (воды, плавания, мореходства) группируются такие стихотворения как «Античная печаль», «Мореход на суше», «Святой Георгий»<sup>23</sup>, «Девочке-душеньке», а также цикл «София. Гностические стихотворения»<sup>24</sup>. Образ воды наполнен символикой стихии, с которой человек вступает в противоборство. Характерно, что часть этих стихотворений («Античная печаль», «Святой Георгий») подхватывают античную тему, которая, в свою очередь, прямо

<sup>23</sup> Подробный разбор его см.: [Hareg 1993: 90–68].

<sup>24</sup> Нельзя также не отметить, вслед за разысканиями Лады Пановой, мощный слой гностической образности во «Враждебном море», предваряющий гностические стихи осени — зимы 1917 г. и отчасти мотивирующий обращение Кузмина в этой оде именно к мифологии и древней истории. Исследовательница вскрывает «гетеанский» пласт в стихотворении [Панова 2006: 1, 463–469], однако для нашей интерпретации нам кажется более важным первое появление в оде образа Елены Троянской, которая впоследствии станет героиней еще двух «гностических» стихотворений Кузмина — «Базилид» (1917) и «Золотая Елена по лестнице...» (1926). Мы отчасти соглашаемся с утверждением Пановой, что «Елена из “Враждебного моря” сохраняет свой гностически-вечноженственный — абрис неистово-девственной девы. <...> Будучи совершенной телом, в мир она вносит разрушение, войны, несчастья, братоубийство» [Панова 2006: 1, 466], не разделяя ее вывод: «Вся эта ода — о власти, в том числе и о власти Вечноженственного над миром. И посвящена она поэту власти — Владимиру Маяковскому» [Там же: 468], так как видим в оде преобладание мужской власти над женской: разрушающую силу стихии, покоряющую народы и обнаруживающую бессилие людских царей, преодолевает братская любовь. Если говорить о «власти» во «Враждебном море» — то это прежде всего власть любви над стихией.

приведет Кузмина к гностическим мотивам стихотворений конца 1917 г. Кроме того, морскую тематику обыгрывает и название литературного объединения, в которое Кузмин вошел в апреле 1917 г. (параллельно написанию оды) — «Марсельские матросы» (см. § 4.1). Объединение с таким названием в контексте ситуации 1917 г. становится жизненным воплощением как «корабельщиков-братьев» из «Враждебного моря», так и «братства» из революционной лирики Кузмина. Содружество мужчин, связанных крепкими личными и творческими узами, противостоит бурному времени.

Появившаяся в контексте «морской» темы у Кузмина цитата из стихотворения Е. А. Баратынского «Пироскаф» (1844) («...Много мятежных решил я вопросов, / Прежде, чем руки марсельских матросов / Подняли якорь, надежды символ!» [Баратынский 2002: 3, ч. 1, с. 133]) указывает на актуальность для Кузмина этого периода не только античной, но и русской традиции морской топики и тематики<sup>25</sup>. Описание бурного моря, враждебного человеку, восходит к русской романтической поэзии<sup>26</sup>. Однако Кузмин не безусловно следует в развитии мотива «борьбы со стихией» за своими предшественниками: если у поэтов начала XIX в. и прочих море, даже бурное и беспокойное, остается местом безграничной свободы, а морское плавание сулит конечное прибытие в «Элизий земной», то во «Враждебном море» разрешения конфликта не происходит. Возглас «Таласса!», которым заканчивается ода, подчеркивает универсальность, непреходящий характер борьбы со стихией.

В лирике 1917 г. «море» стало расхожей метафорой для обозначения как народной стихии, сбросившей с себя оковы царизма, так и самой революции, которая разметала сдерживающие общественные устои: «Людское море всколыхнулось, / Взволновано до дна; / До высей горных

<sup>25</sup> О топосе моря в античной литературе и литературе Возрождения см.: [Curtius 2015: 128–130]. О психофизиологических основаниях морской символики, сделавшей ее одной из самых распространенных в русской и мировой литературах, «смысловой структуре, в которой бесконечное выражается в конечном, вечное — во временном» см.: [Топоров 1994: 11–52].

<sup>26</sup> О его употреблении в лирике Пушкина см.: [Григорьева 1969: 150, 174, 192–194]. См. там же — сравнение жизни с плаванием по бурному морю — традиция, берущая свое начало в литературе XVIII в. (об этом см. также: [Веселовский 1909: 84–90]). Среди поэтов, обращавшихся к этой образности, можно также назвать Е. А. Баратынского, а также Н. М. Языкова, последовательно развивавшего эту метафору в ряде стихотворений с одинаковым названием «Пловец». См., например: «Их, порывами вздувая, / Буря гонит ряд на ряд; / Разгулялась волновая; / Буйны головы шумят, / Друг на друга набегая, / Отшибаясь назад!» («Пловец», 1831 [Языков 1988: 278–279]); «Еще разыгрывались воды, / Не подымался белый вал, / И гром летящей непогоды / Лишь на краю небес, чуть видном, рокотал...» («Пловец», 1838 [Там же: 308]); и особенно более раннее стихотворение (1829), в котором появляются «братья», вступающие в противоборство с морем: «Нелюдимо наше море, / День и ночь шумит оно; / В роковом его просторе / Много бед погребено. <...> // Смело, братья! Туча грянет, / Закипит громада вод, / Выше вал сердитый встанет, / Глубже бездна упадет!» [Там же: 240–241].



круч коснулась / Взметенная волна, // Сломил я яростным ударом / Твердыни старых плит...» (В. Я. Брюсов, «Из дневника. 2. Потоп», июнь 1917 [Брюсов 1973–1975: 2, 224]), «Мы каплями гнева / Вписали страницу в грозе мировой! / Проснулось кипящее, грозное море... / Зови нас, свобода, к победе зови!» (А. Н. Поморский, «Крестьянские мотивы», 1917 [Революционная поэзия 1959: 452]) и т. д. «Враждебное море» можно рассматривать и в этой парадигме, прибегая к привычному для читателя 1917 г. контексту: на страницах сборника «Тринадцать поэтов. Отклики поэтов на войну и революцию» образная система Кузмина выглядела органичным следованием топосам революционной лирики.

Рецепция «Враждебного моря» в прижизненной критике, однако, показывает, что для читателя 1917 г. существовал более актуальный, чем одический или античный, контекст восприятия. В рецензии на сборник «Тринадцать поэтов» Инн. Оксенов называет оду «классически-крепкой и скульптурной», узнавая одическую традицию, но более значительным для него оказывается другое влияние — предвосхищая неизвестное ему посвящение, критик пишет, что ода «имеет общее с поэмами “футуриста” Маяковского (ритм, неожиданные образы, первобытная, здоровая грубость)» [Оксенов 1918]. Грубая метафорика, яркие аллитерации, изломанный ритм акцентного стиха актуализировали иную традицию — авангардную (о похожем на «Враждебное море» тексте «кантаты» «Святой Георгий» также писали, что он «внешне напоминает т. Маяковского» [Кий 1921а: 112]). Впоследствии Кузмин сам обозначит важность этого субстрата, пометив стихотворение в сборнике «Вожатый» посвящением Маяковскому.

Личные и творческие отношения Кузмина и Маяковского были рассмотрены в статье Л. Селезнева [Селезнев 1989]. Исследователь установил, что личное знакомство поэтов состоялось 25 июня 1915 г., после чего Кузмин стал частым посетителем дома Маяковского-Бриков [Селезнев 1989: 69–71] и, по словам Лили Брик, в 1917 г. «бывал у нас тогда ежедневно» [Богомоллов 2000: 735]. В дневниковой записи, сделанной 26 октября 1917 г., в разгар октябрьских событий, Кузмин отмечает: «...пошли к Брикам. Тепло и хорошо. Маяковский читал стихи». Контакты продолжались на протяжении всего 1918 г. до отъезда Бриков в Москву весной 1919 г.

Сохранилось не так много данных, по которым можно реконструировать отношение Маяковского к личности и творчеству Кузмина. По мнению Селезнева, его привлекала образованность и эрудиция старшего поэта [Селезнев 1989: 70] — вероятно также, что младший поэт высоко оценивал поэтическую технику Кузмина и знал наизусть его шутивную, «домашнюю» лирику (по воспоминаниям Лили Брик, Маяковский часто напевал песенку Кузмина «Совершенно непонятно, / почему бездетны вы?») [Маяковский 1963: 341]). Для самого Кузмина ни поэтическая манера, ни политические взгляды Маяковского не были препятствием для высокой оценки его творчества: о «Мистерии-Буфф» Кузмин записал в дневнике «Действительно, хорошо» (запись от 6 октября 1918 г.). По наблюдению Н. А. Богомоллова, Кузмин не внес Маяковского в импровизированный

список «приспособленцев»: «...можно только ловким молодцам, вроде Рюрика <Ивнева> и Анненкова, или Лурье и Альтмана» (запись от 10 марта 1918 г.), что свидетельствует о его особом отношении к личности младшего современника.

К революционному году контакты Кузмина и Маяковского были довольно тесными (хотя и происходили в основном через посредничество Брик), что заставляет пристальнее вглядываться в тексты обоих поэтов для выявления следов взаимного влияния: несколько примеров ориентации Кузмина на поэтику Маяковского мы обозначили выше, когда анализировали стихотворения весны 1917 г. Нам представляется, что образная система и поэтические приемы Кузмина, используемые им во «Враждебном море», центральным из которых становится мотив противостояния человека стихии войны, сформировались не без влияния антивоенного произведения Маяковского — поэмы «Война и мир».

К началу 1917 г. патриотическая позиция Маяковского предсказуемо сменилась антивоенными выпадами («за что воюем?») в стихотворении «К ответу», 1917): поэт начинает выступать с чтением антимилитаристской «Войны и мира» (третья часть которой была в 1916 г. запрещена военной цензурой). Это произведение стало новаторским для поэта, в чем солидарны многие исследователи творчества Маяковского. Н. И. Харджиев отметил оригинальный прием — вкрапление в текст нот, создающих музыкальный фон происходящего; по мнению исследователя, это было использовано впервые в русской поэзии [Харджиев 1958: 419]. Согласно концепции В. О. Перцова, Маяковский в середине 1910-х гг. постепенно отходил от монологической формы своих первых поэм и в полной мере воплотил эту тенденцию именно в «Войне и мире», поскольку масштабное историческое событие, положенное в основу поэмы, требовало большего разнообразия художественных средств, введения многоголосия и сложного сюжета, составленного из множества наслаивающихся друг на друга эпизодов (см., например, микросюжет о вознесении убитого воина на небо к ангелам) [Перцов 1976: 338]. Язык поэмы характеризуют при этом «беспощадный реализм деталей», «физиологичность» образов [Там же: 334]. Об общем настроении произведения современный исследователь Б. Янгфельдт пишет, что «прежний, несколько примитивный взгляд на войну сменился экзистенциальным раздумьем о ее безумии и ужасах» [Янгфельдт 2006: 106].

Хотя поэма была создана несколькими годами ранее (1915–1916 гг.), именно в 1917 г. автор сделал «Войну и мир» достоянием широкого круга: поэма неоднократно читалась в кругах литераторов [Катанян 1985: 124, 127, 129, 133]. 14(27) апреля Маяковский прочел ранее запрещенную третью часть в концертном зале Тенишевского училища на «Вечере свободной поэзии», организованном художественным обществом «Искусство для всех» [Катанян 1985]. Хроникер газеты «Петроградская правда» Д. Тигер (примерно в это же время пишущий пародии на революционную лирику и позицию Кузмина) отметил, что Маяковский, выйдя на эстраду, «раз-

разился барабанным стихотворением с градом трескучих фраз, выкриков, звукоподражаний, вроде: кровоголосье меди... Ухало! Ахало! Охало! Тра-та-та!.. и т. п.» [Тигер 1917]. Среди прочих особенностей поэмы критик отметил обилие сложных слов (у Маяковского — «громоголосие меди») и восклицаний, отрывочный ритм — все эти характеристики можно применить также и к кузминской оде. В печати «Война и мир» появлялась по частям на протяжении всего 1917 г.; отдельным изданием вышла в декабре 1917 г. [Катанян 1985: 136–137].

Впервые тематическая близость и общий антивоенный пафос «Враждебного моря» и «Войны и мира» были отмечены Л. Селезневым [Селезнев 1989: 79]. Нам представляется, что связь между двумя произведениями более глубокая и выходит за рамки общей антимилитаристской повестки 1917 г. При внимательном сопоставительном чтении «Враждебного моря» и «Войны и мира» можно обнаружить множественные текстовые пересечения, что говорит о знакомстве Кузмина с текстом Маяковского. Отметим наиболее яркие:

— образ моря является одним из центральных в поэме Маяковского. Он близок к кузминской трактовке: море соотносится с войной, которая, в свою очередь, предстает как слепая стихия, безразличная к человеку. Мотив слепоты стихии объединяет тексты Маяковского («*Седоволосые океаны / вышли из берегов, / впились в арену мутными глазами*» [Маяковский 1955–1961: 1, 221]) и Кузмина («*Бесформенной призрак свободы, / болотно лживый, как белоглазые люди, / ты разделяешь народы, / бормоча о небывшем чуде*»);

— описание боя и у Маяковского, и у Кузмина представлено как описание бурного моря. У Кузмина:

И вот,  
как ристалищный конь,  
ринешься взрывом вод,  
взъяришься, храпишь, мечешь  
мокрый огонь  
на белое небо, рушась и руша,  
сверливой воронкой буравя  
свои же недра!

У Маяковского:

Вдруг —  
секунда вдребезги.  
Рухнула арена дыму в дыру.  
В небе — ни зги.  
Секунды быстрились и быстрились —  
взрывали,  
ревели,  
рвали.  
Пеной выстрел на выстреле  
огнел в кровавом вале [Маяковский 1955–1961: 1, 222].

— оба поэта вводят временное измерение, «точку отсчета» человеческой истории — первый бой. Кузмин: «Проклятье героям, / изобретшим для мяса и самок / *первый под солнцем бой!*», Маяковский: «Никому не ведомо, / дни ли, / годы ли, / с тех пор как на поле / *первую кровь войне отдали...*» [Маяковский 1955–1961: 1, 225];

— характерно, что и Кузмин, и Маяковский, подразумевая современные события, обращаются к античной истории. В начале третьей части «Войны и мира» появляются Нерон («*Нерон! / Здравствуй! / Хочешь? / Зрелище величайшего театра*» [Маяковский 1955–1961: 1, 220]), легенды о великих походах («Куда легендам *о бойнях Цезарей* / перед былью, / которая теперь была!» [Там же]) и битвы гладиаторов («...сегодня / мир / весь — Колизей, / и волны всех морей / по нем изостлались бархатом» [Там же]). Так конструируется универсальность описываемого противостояния. Отметим также разницу творческих методов: в то время как Маяковский подробно описывает «зрелище величайшего театра»<sup>27</sup>, Кузмин максимально затемняет свой сюжет; — начало «Враждебного моря» и образ поднимающихся со дна утопленников («Посинелый язык / из пустой глубины / лижет, лижет / всплески — трепет, топот плеч утопленников!») перекликается с фрагментом из пятой части «Войны и мира»: «С днищ океанов и морей, / на реях, / оживших утопших выплыли залежи» [Маяковский 1955–1961: 1, 236]; — оба поэта используют эротические метафоры военного конфликта. У Маяковского:

К началу кровавых игр,  
напряженный, как совокупление,  
не дыша остановился миг [Маяковский 1955–1961: 1, 222].

У Кузмина:

Елена подьѐмлет темные веки...  
(Навеки  
миг этот будет, как вечность, долог!)  
Задернут затканый полог... (Первая встреча! Первый бой!..

— финалом как оды Кузмина, так и поэмы Маяковского становится успокоение «враждебного моря»: «бездна», которую видят греки, несет им спасение. У Маяковского: «вчера бушевавшие / моря, / мурлыча, / легли у ног» [Маяковский 1955–1961: 1, 240];

— финал стихотворения Кузмина («...десять тысяч / оборванных греков, обнимая друг друга, / крича, заплакали: [*Море!*]») созвучен фрагменту поэмы Маяковского: «По обрывкам народов, / по банде рассеянной / эхом раскатилось / растерянное / *А-ах!..*» [Маяковский 1955–1961: 1, 237].

Можно продолжать этот перечень соответствий, однако мы хотим заострить внимание на причинах сходства двух произведений. Вне всякого

<sup>27</sup> Любопытно, что в обоих случаях мы имеем дело с буквальным прочтением слов и выражений: у Маяковского это — «театр военных действий», у Кузмина — «лоно моря».

сомнения, старший поэт разделял антивоенный пафос младшего — как этот пафос разделяли и многие другие представители интеллигенции. Прагматику обращения Кузмина к более раннему тексту Маяковского, на наш взгляд, можно рассматривать с двух точек зрения. Во-первых, диалог с младшим поэтом помогает рельефнее представить позицию Кузмина. И у него, и у Маяковского война — это битва народов, Европы и Азии, соединение которых видится единственным возможным способом прекратить войну (см. главу IV «Войны и мира»). Маяковский показывает единение через водные образы: «Это Рейн / размокшими губами лижет / иссеченную миноносцами голову Дуная» [Маяковский 1955–1961: 1, 235]; а появившийся в финале «Войны и мира» образ «с Каином / играющего в шашки Христа» [Там же: 241] можно считать вариантом кузминского «братства».

Однако сближаясь с Маяковским в понимании войны, Кузмин предлагает свою точку зрения на описанные события: если у Маяковского прекратить войну можно только через понимание и раскаяние («Когда-нибудь да выстеклится мыслей омут, / когда-нибудь да увидит, как хлещет из тел алá. / Над вздыбленными волосами руки заломит, / выстонет: / “Господи, / что я сделала!”» [Маяковский 1955–1961: 1, 234]), то Кузмин предлагает преодолеть стихию посредством другой стихии — любви. Сексуальный акт, который у Маяковского — метафора похоти и разложения довоенного мира («Нажрут, / а после, / в ночной слепоте, / вывалясь мясами в пухе и вате, / сползутся друг на друге потеть, / города содрогаая скрипом кроватей» [Там же: 216]), Кузмин помещает в центр собственной историософии. Любовь и влечение, по мнению Кузмина, не принадлежность буржуазного мира, а вечная гармонизирующая сила, уравнивающая силу разрушения. Она одновременно и порождает войну, и преодолевает ее. Однако вместо гуманистического пафоса Маяковского, настроение оды Кузмина окрашено фатализмом — его человек не всемогущ, как герой Маяковского (ни лирический герой всей поэмы, берущий на себя ответственность за мировую бойню, ни чаемый герой нового времени, о котором в конце поэмы говорится: «И он, / свободный, / ору о ком я, / человек — / придет он, / верьте мне, / верьте!» [Там же: 242]). Герой Кузмина — один из «корабельщиков-братьев», внеисторичный человек, борющийся с такой же внеисторичной, бесконечно возвращающейся стихией. Мощный античный пласт, вскрываемый в тексте (и не скрываемый автором), и прагматическая направленность оды на события сегодняшнего дня несут с собой идею неотвратимого рока и бессилия человека в борьбе со стихией: «Слышишь неистовых фурий / неумолимо охрипший лай?». Ярче всего эту идею выявляет вставной сюжет из VII книги «Истории» Геродота (§ 35): персидский царь Ксеркс, разъяренный неудачным переходом своей армии через Геллеспонт,

...повелел бичевать Геллеспонт, наказав 300 ударов бича, и затем погрузить в открытое море пару оков. <...> царь велел палачам сечь море,

приговаривая при этом варварские и нечестивые слова: «О ты, горькая влага Геллеспонта! Так тебя карает наш владыка за оскорбление, которое ты нанесла ему, хотя он тебя ничем не оскорбил. И царь Ксеркс все-таки перейдет тебя, желаешь ты этого или нет» (пер. Г. А. Стратановского [Геродот 1972: 325]).

Давая Ксерксу эпитет «безумный», Кузмин подчеркивает обреченность его бунта — бунта индивидуального человека против вечной стихии.

Во-вторых, для старшего поэта был важен как антивоенный пафос, так и способы его выражения — Кузмин пишет собственную «Войну и мир», причем считает нужным использовать приемы и поэтику Маяковского. Это обстоятельство уже вызывало недоумение исследователей: по мнению Л. Селезнева, причиной обращения к поэтике авангарда была полемика Кузмина «на поле соперника» с «нигилистическими теориями по отношению к культурному наследству»: заимствуя элементы из футуристической поэтики, обозначая это посвящением Маяковскому, Кузмин создает подчеркнуто-«культурный» текст, поскольку «ослепленность “новых людей”, футуристов, разрушением “старья” очень беспокоит» поэта [Селезнев 1989: 77]. Эта интерпретация представляется нам, вслед за Н. А. Богомоловым [Богомолов 2000: 734], спорной вследствие того, что ни отношение Кузмина к Маяковскому, ни интерес его к авангарду не направлены на их дискредитацию. Напротив, Кузмин широко пользуется завоеваниями «футуризма» в своей «революционной» лирике. Хронологическую привязку можно считать определяющей: свершившиеся катаклизмы — революция, война, изменение общественной и культурной сфер — требовали нового языка, более живого, грубого, экспрессивного. Таким для Кузмина становится язык и поэтические приемы футуризма, за которым он несколькими годами ранее отметил достижение в «обновлении слова». Отметим вслед за первым рецензентом оды Иннокентием Оксеновым, что кульминационный момент оды обставлен сгущением «авангардных приемов» — аллитераций, прозаизмов, корневых повторов и усложненного синтаксиса: «...Море, марево, мать, / сама себя жрущая, / что от заемного блеска месяца / маткой больною бесится, / Полно тебе терзать / бедных детей...». Это те же приемы Кузмин перенес в свою революционную лирику весны 1917 г. — стихотворения «Русская революция», «Волынский полк» и др. Неслучайно, что посвящение Маяковскому появляется в 1918 г. — выскажем предположение, что его инспирировало знакомство Кузмина с «Одой революции», написанной в начале этого года.

Вероятно, обращение к футуристической поэтике повлияло и на метрическую организацию «Враждебного моря». В отличие от традиционной классицистической оды, которая в русской поэзии была чаще всего написана ямбом или хореем, Кузмин выбирает акцентный стих, который в русской традиции до него не использовался для подобных целей (максимально приближенный по форме перевод Вяч. Ивановым «1-ой Пифийской оды» представляет собой силлабо-тоническую имитацию метрического стиха [М. Л. Гаспаров 1980: 387–389], однако чрезвычайно любопытно, что



перевод Иванова и ода Кузмина схожи графически). Появление акцентного стиха в поэзии Кузмина вызвано его интересом к поэтике авангарда, откуда были заимствованы и другие приемы, ставшие преобладать в творчестве Кузмина начиная с 1917 г. Воссоздавая события мифологической и исторической древности во «Враждебном море» через поэтический язык «футуризма», Кузмин приближал описываемое к настоящему времени, актуализировал сюжет оды, ее пафос и идеи в современности. Поэт отстаивает право говорить о мифе и истории на новом языке: его «футуризм» не отвергает прошлое, а устанавливает с ним преемственную связь, что подчеркивает сплав одической и авангардной традиций.

Подводя итоги, можно сказать, что «Враждебное море» возникло на пересечении нескольких влияний. С одной стороны, Кузмин пишет пиндарическую оду, используя традиционные для этого жанра приемы и топику. С другой стороны, прибегая к клишированным революционным формулам, автор дополняет и переосмысляет их. Сквозь эту особенность явно просматривается уже не раз отмеченный интерес Кузмина к современности, под которой он понимал отход от обязательной злободневности произведений к тому содержанию, которое сам автор считает актуальным и насущным. Наконец, «Враждебное море» помогает понять кузминскую позицию этого периода, его отношение к войне и революции.

«Враждебное море» можно назвать центральным текстом Кузмина начала 1917 г.: в нем выкристаллизовалось отношение автора к революции и войне, обозначились приемы, которые будут развиты в творчестве рубежа 1910–1920-х гг. Произошедшие перемены в обществе повлияли и на стратегию автора: если до революции расхождение Кузмина с закрепившимся в критике ядром его репутации было не столь очевидно, то в 1917 г. перемены в творчестве и авторском позиционировании нельзя было не заметить. Следствием этого стала как положительная оценка «футуристической» оды Оксеновым, так и пародии, которые мы рассматривали в предыдущей главе. Несмотря на архаизированную образность и топику оды, ее автор — безусловно «современный» писатель, разделяющий настроения большей части демократической интеллигенции. Поэтому можно считать несправедливыми заверения ЛЕФа в том, что «Футуристы первые и единственные в российском искусстве, покрывая бряцания войнопевцев (Городецкий, Гумилев и др.), прокляли войну, боролись против нее всеми оружиями искусства (“Война и Мир” Маяковского)» [ЛЕФ 1923а: 4]. Их настроения разделял и Михаил Кузмин.

### ГЛАВА 3

#### ПОИСК НОВОЙ СТРАТЕГИИ (1917–1921 гг.)

31 декабря 1918 г. Кузмин, подводя в дневнике итоги ушедшего года, завершил свою запись следующими словами: «Какой-то будет год? Прошлый довольно проклятый. Он не забудется и не простится». Первый пореволюционный год был для Кузмина действительно непростым: ему пришлось столкнуться с нищетой, голодом, отсутствием работы. Внешние события отразились и на творчестве автора, спровоцировав затяжной кризис, который продлится примерно до середины 1920 г., когда оживится литературная жизнь Петрограда (с июля 1920 г. начинает действовать Петроградское отделение Всероссийского союза поэтов, в том же году будет организован Союз писателей и др.), активным участником которой станет Кузмин. Помимо этого, энтузиазм первой половины 1917 г. сменился год спустя резким отторжением новой действительности, объектом наибольшего неприятия Кузмина стали большевики и насаждаемые ими порядки, что он отражает в своем дневнике:

Господи, год тому назад было как-то более блестяще (10 марта 1918 г.);

Ах, как надоело и недостаток муки, и то, что электричество гасят, и все дорого. Ужасно. Уж эта «арена истории»!! (6 июня);

Впечатление все такое же мерзкое: холерные могилы, дороговизна, лень, мобилизации и это подлое убийство — все соединяется в такой букет, что только зажимай нос. Безмозглая хамская сволочь, другого слова нет. И никакой никогда всеобщей социальной революции не будет. Наш пример всем будет вроде рвотного (20 июля);

Какая гадость и издевательство запрещение продажи продуктов, которых сами не умеют и не хотят запасать. Эти баржи с заложниками, которых не то потопили, не то отвезли неизвестно куда, эти мобилизации, морение голодом, и позорное примазывание всех людей искусства (6 августа).

Изменение отношения к пореволюционной эпохе влияет на писательскую стратегию Кузмина. В 1914–1917 гг. он стремился быть злободневным, чутко реагирующим на проблемы общества писателем и публицистом. Поиск новых тем и адекватных происходящему способов художественного выражения становится для него главной творческой задачей, определяющей также его публичную деятельность — участие в литературных союзах, возникших после революции. Однако короткий период, когда в большом количестве создавались такие союзы, группы и комиссии, в 1918 г. уже завершился. Тем не менее публичная деятельность Кузмина в промежуток между 1918 и 1920 гг. не прекращается: он работает для театра, участвует в организации книжной Лавки писателей [Богомолов, Шумихин 1990], деятельности издательства «Всемирная литература»

и газеты «Жизнь искусства». В силу материальных причин Кузмин не мог себе позволить полностью отойти от литературной и театральной жизни, однако он выбрал для работы те сферы, в которых мог ощутить минимальный идеологический диктат — детский театр, газета об искусстве, лавка, поддерживающая находящееся в упадке книгоиздание. По мнению биографов, за таким поведением Кузмина стояла жесткая позиция: «...наиболее выгодных предложений, связанных со службой в учреждениях, прямо подчиненных советской власти, он неизменно избегал» [Богомолов, Малмстад 2013: 262]. Эскапизм и желание отгородиться от действительности были причиной того, что от революционной лирики весны 1917 г. Кузмин перешел осенью и зимой того же года к разработке гностической, эротической и «бытовой» тем [Богомолов, Малмстад 2013: 247–252; Богомолов 1999b: 543–546]. На этот период можно распространить наблюдение Л. Г. Пановой, что после событий 1917 г. Кузмин оставался в своеобразной «внутренней эмиграции», что подразумевало «самоизоляцию от враждебной советской среды и культивирование узкого круга “своих”; сокрытие своего подлинного “я”, вплоть до утаивания не поощряемых властью однополых романов; разнообразные уступки господствующей власти» [Панова 2014: 24].

Характерно, что одним из лейтмотивов дневника в 1918 г. становится необходимость обрести какую-либо работу и место в обществе, а также ревнивые наблюдения за траекториями тех знакомых, кому это удалось: «Они слились с Ивановым-Разумником и Луначарским в “Знамени труда”: Ивнев, Есенин, Клюев, Блок, Ремизов, Чернявский, Ландау. Завидно ли мне? я не кадетский и не пролетарский. Ни в тех, ни в сех — и никто меня не хочет» (6 января), «Все пристраиваются в газеты разные» (14 января), «Действительно, дорвавшиеся товарищи ведут себя как Аттила, и жить можно только ловким молодцам, вроде Рюрика и Анненкова, или Лурье и Альмана. А, м<ожет> б<ыть>, и по справедливости меня забыли» (10 марта) и др. В дневнике за этот год Кузмин все чаще пишет об усложнившихся условиях жизни и поднимает вопрос о способе своего приспособления к ним. Однако и с точки зрения востребованности год заканчивается для Кузмина неутешительно — 24 декабря он записывает: «И вообще, что-то неладно, словно intrus [посторонний. — фр.]».

Закономерно, что популярность автора в эти годы также была поставлена на паузу. Вышедший в 1918 г. «Вожатый» (книга, по выражению В. Ф. Маркова, «самая внутренне религиозная и душевная у Кузмина» [Марков 1977: 368]) был встречен рецензиями поэтов преимущественно из близкого Кузмину лагеря, высоко оценивавшим другие его произведения (В. А. Рождественский, Инн. Оксенов); большого внимания книга не привлекла.

К 1918 г. становится очевидным и идейное расхождение Кузмина с его прежними друзьями и соратниками по пореволюционным культурным проектам, прежде всего с Маяковским и Бриком. Последние вместе

с Н. Н. Пуниным и Н. И. Альтманом (которые также были участниками Союза деятелей искусств, групп «Свобода искусств» и «Искусство. Революция», в которые входил и Кузмин) объединились вокруг газеты «Искусство коммуны». Газета выходила с декабря 1918 г. и отстаивала историческую правомерность и насущную необходимость диктатуры пролетариата в сфере искусства. Брик и Пунин, выступавшие как теоретики, критиковали пиетет новых творцов к культурным достижениям прошлого; Маяковский помещал почти в каждом номере энтузиастическое стихотворение, призванное мобилизовать культурные силы (в № 1 это был «Приказ по армии искусств») для служения героическому настоящему. В программной статье первого номера газеты Брик писал о необходимости «дренажа искусств», подразумевая под этим процесс осушения пролетариатом «болотной» буржуазной культуры («Буржуазное искусство было болотным туманом, сквозь который причудливо просвечивали очертания реального. Болота были разные, и туманы разные (передвижники, “Мир искусства”, импрессионисты, неоимпрессионисты <...>» [Брик 1918a]) ради создания «новых, невиданных вещей». Пунин высказывался в том же номере более радикально, сопоставляя антропологический и культурный проекты революции и призывая «Взорвать, разрушить, стереть с лица земли старые художественные формы — как не мечтать об этом новому художнику, пролетарскому художнику, новому человеку» [Пунин 1918a]. Запал отрицания неуклонно рос. Уже в конце декабря 1918 г. непримиримость футуристов стала беспокоить более умеренных идеологов культурного строительства, прежде всего А. В. Луначарского. Он поместил в № 4 статью «Ложка противоядия», в которой заверил читателей, что «решительные наклонности по отношению к прошлому», высказываемые на страницах газеты, не соответствуют действительности — футуристы заинтересованы и в сохранении культурного наследия, а Комиссариат Просвещения, поддерживая многие культурные начинания, не одобряет культурного нигилизма и не считает футуризм государственным искусством [Луначарский 1918a]. Но Брик, Пунин, Альтман, как и другие авторы газеты, не собирались умерить свою позицию. В том же номере вслед за статьей наркома Пунин и Брик поместили свои отклики на нее, демонстративно противоречащие заверениям Луначарского: первый назвал свою статью «Футуризм — государственное искусство», заметив, что «обвинение в государственности <...> не что иное, как скрытое обвинение за силу», поскольку только футуризм сейчас может предложить молодежи четкие художественные задачи [Пунин 1918b]. Осип Брик также озаглавил статью полемически — «Уцелевший бог». В ней теоретик хотя и заверил, что «никто не собирается ни уничтожать сочинений Пушкина, ни сжигать картин Рафаэля, ни разбивать статуй Микель-Анджело», но отметил бесплодность следования старому пути ради создания нового искусства: «Неужели вы хотите выпачкать... ваши лучшие силы в бесполезном восхищении прошлым, откуда вы неизбежно выходите изнуренной, уменьшенной, затоптанной?» [Брик 1918b].

В № 6 (январь 1919 г.) Брик использует марксистскую теорию, объявляя радикальный разрыв с дореволюционным искусством в статье с названием «Довольно соглашательства!» (то есть полумер Пролеткульта или других художественных организаций, признающих возможность использования культуры прошлого для строительства нового искусства):

Полностью оправдываются слова Маркса о традициях всех веков, кошмаров тяготеющих над головами живых. Все еще живы давно, казалось, изгнанные из марксистского словаря «чистая правда», «общечеловеческая культура», «святое искусство», «вечная красота» и прочие пустозвонности из арсенала буржуазной лжи и обмана [Брик 1919].

Новые культурные ориентиры прежних соратников не могли привлечь Кузмина: искусство прошлого всегда было источником его вдохновения. Расхождение Кузмина с Бриком и Маяковским становилось все очевиднее: последние шли по пути радикального обновления искусства, все дальше уходя от миссии охранения, защиты памятников культуры. Программа «Искусства коммуны», требующая приспособления искусства к нуждам пролетариата, отвергала идеалистические проекты 1917 г., призывая все более и более политизировать искусство. Кузмин же разделял многие пореволюционные идеи (автономия искусства от государства, которой хотел добиться «Союз деятелей искусств», или создание воодушевляющих произведений, прославляющих революцию) ровно до того момента, пока они не начинали входить в противоречие с его ценностями, — прежде всего с идеей независимости искусства от любого внешнего диктата.

Закономерно, что контакты с Маяковским и Бриками, бывшие чрезвычайно оживленными в 1917 г. (судя по дневниковым записям, в октябре-декабре 1917 г. Кузмин посещал квартиру Бриков на улице Жуковского в среднем один раз в три дня<sup>1</sup>), в 1918 г. стали постепенно, но заметно угасать. На рубеже 1918–1919 гг., как раз во время подготовки и выхода первых номеров «Искусства коммуны», Кузмин заносит в дневник две записи, обнаруживающие изменение отношения к прежним соратникам: «Оказывается, за рецензию Левинсона о Маяковском прислали самую пошлую и дурацкую статью, где подпись Брика и Пунина. Обсуждали ответ» (14 ноября 1918 г.), «Брик рассуждал, как хам» (20 февраля 1919 г.).

Первая запись заслуживает отдельного разбора, так как за ней скрывается факт, рельефно представляющий идеологические расхождения между

<sup>1</sup> См. воспоминания Александра Ивича (И. И. Бернштейна) о совместных походах с Кузминым в гости к Брикам: «Году в 17-м — 18-м, не помню через кого и как, я познакомился с Михаилом Кузминым, который жил в соседнем доме <...> Иногда мы вместе ходили в гости — чаще всего, к Брикам на улицу Жуковского, где они жили до переезда в 18-м году в Москву. Иногда играли там в покер с Маяковским и Лилей Юрьевной. Осип Максимович, не принимавший участие в общей игре, играл в карты по-своему: строил на крышке рояля затейливые многоэтажные дома из десятков колод и мог этим заниматься весь вечер. Содержательных литературных разговоров там не бывало...» [Богатырева 2006: 92, 94].

Кузминым и авторами «Искусства коммуны»<sup>2</sup>. Речь идет о статье «Заявление по поводу “Мистерии Буфф”», подписанной «Баранов-Россине, Брик, Ваулин, Карин, Матвеев, Пунин, Школьник, Чехонин, Штернберг и др.» и помещенной в № 19 «Жизни искусства» от 1918 г. Статья стала реакцией на отклик критика «Жизни искусства» А. Я. Левинсона на постановку «Мистерии-Буфф» 7 ноября в театре Музыкальной драмы. В нем Левинсон подверг сомнению правомерность претензий футуризма на статус официального искусства (общее место идеологических споров тех лет) и едко отметил превалирование у Маяковского формального дара над «отсутствующим духом» и искренностью [Левинсон 1918]. Соратники Маяковского ответили не менее резко:

Об искренности Маяковского судить не Левинсону. Застарелому эстету, каким был и каким остается Левинсон, уж, конечно, меньше всего пристало оценивать действительную искренность того, кто с первых своих поэтических дней простыми и выработанными стихами выражал бунтарскую силу своего напряженного творческого духа [Баранов-Россине, Брик, Ваулин и др. 1918].

Эта статья стала открытым наступлением на политику «Жизни искусства». Подписавшиеся под ней деятели искусства обвинили редакцию, помещающую «явно клеветнические обвинения, направленные по адресу целого ряда ответственных советских работников в советском же органе», в «скрытом саботаже» и стремлении «внеести разлад в творческую работу Рабоче-Крестьянского Правительства» [Там же] и потребовали от сотрудников газеты ответ<sup>3</sup>. Под заглавием «От редакции» (Кузмин входил в редакцию «Жизни искусства») он был помещен на той же странице. В нем оставшиеся неизвестными сотрудники, напомнив о плодотворности споров в сфере искусства, признали появление статьи Брика и прочих свидетельством «величайшего духовного распада» и попыткой ограничить разброс мнений в творчестве и критике:

Когда группа культурных работников позволяет себе по поводу не понравившегося ей эстетического суждения выражать пожелания об ответственности его автора <...> “в административном порядке”, когда скептическое отношение к “Мистерии-Буфф” Маяковского рассматривается как... «саботаж советской власти», когда негодуют по поводу того, как смел критик Левинсон иметь о пьесе другое суждение, чем критик Луначарский, — то это, разумеется, исключает всякую возможность спора по существу... [От редакции 1918].

За требованиями Брика, Пунина и других защитников Маяковского редакторы «Жизни искусства» почувствовали не только желание вступить-

<sup>2</sup> При создании этого фрагмента мы опирались на подготовленный к печати Н. А. Богомоловым и С. В. Шумихиным комментарий к дневниковой записи Кузмина от 14 ноября 1918 г.

<sup>3</sup> Отметим, что эта риторика предвосхищает признание саботажа контрреволюционным явлением в Уголовном кодексе СССР от 1926 г.



ся за пьесу друга и соратника, но и следы более крупного процесса — постепенной политизации и формализации искусства, приведения всех оценок и суждений к единому — одобренному властью — знаменателю. Газета, разделявшая идеалистические идеи о независимости творчества от политики, считала себя «вправе гордиться внутренней свободой и независимостью, ибо только в них залог подлинного творчества» [Там же]. Несомненно, что этот пассаж был написан либо самим Кузминым, либо при его ближайшем посредничестве, поскольку он не только отвечает взглядам писателя на искусство, но и обозначает пункт, по которому его расхождения с Бриком, Маяковским и Пуниным стали слишком существенными для продолжения дальнейших контактов.

Итак, в 1918–1919 гг. Кузмин порывает связи с теми друзьями и знакомыми, которые ранее связывали его с левым искусством, причем причиной этого становятся идеологические разногласия. Левое искусство, в котором был заинтересован писатель, стремительно политизировалось и входило в противоречие с эстетической позицией Кузмина, что сыграло немаловажную роль в его ощущении распада действительности и стимулировало некоторые процессы в его творчестве и писательской стратегии.

### **3.1. Работа Кузмина для театра в 1918–1919 гг.**

Период с 1918 по 1919 гг. в творчестве и биографии Кузмина отличает несколько характерных особенностей. В эти годы он почти перестает писать стихи, что особенно заметно на фоне творческого подъема 1917 г.<sup>4</sup> Проза также почти не пишется: в 1919 г. он начинает два романа — «Римские чудеса» и «Жизнь Публия Вергилия Марона, мантуанского кудесника», — однако оба оставляет незаконченными. На фоне уменьшившегося числа художественных произведений возрастает количество критики (обстоятельство, за которым нельзя не увидеть и более прагматическую мотивацию: работа рецензента была надежным средством заработка Кузмина, в отличие от нестабильных гонораров за художественные произведения и переводы) и непосредственной деятельности для складывающегося в первые пооктябрьские месяцы нового театра.

Культурное строительство, развернувшееся с ноября 1917 г., охватило многие сферы, в числе которых был и театр, который, как и другие виды искусства, должен был содействовать пропаганде. Приоритет театрального искусства в возрождении культуры был подготовлен широким движением за обновление театра, охватившим Европу в начале XX в. и существенно затронувшим российскую интеллигенцию, которая ожидала вслед за реформой театра более глобальное социальное и духовное возрождение

<sup>4</sup> Согласно авторским спискам своих произведений, в 1918 г. было написано 11, а в 1919 г. — 10 стихотворений против почти трех десятков в 1917 г. [Списки РГАЛИ: Л. 16].

общества<sup>5</sup>. Революция открыла для этих утопий путь реализации. Как пишет К. Кларк, «Для многих интеллектуалов театр был основополагающим мифом революции — не спектакль на сцене, за которым пассивно наблюдают зрители, но как модель тотализирующего опыта» [Кларк 2018: 119]. В первые пореволюционные годы театр стал основной площадкой для разного рода экспериментов, как авангардных, так и социальных: от создания «народного театра» до режиссированной организации массовых зрелищ, призванных разрушить границу между классами и отдельными людьми, преодолев отчуждение индивидов в буржуазном обществе. Размах предприятий был таков, что в 1920 г. А. Пиотровский со страниц «Жизни искусства» заявлял, что «Строй, переживаемый нами, — театрократический строй» («Театр всего народа. Театральный кружок» [Пиотровский 2019: 1, 53]).

Для реформирования театрального искусства и театрального быта Петрограда было создано несколько площадок и организаций. Летом 1918 г. был образован Театральный отдел Народного комиссариата просвещения (ТЕО Наркомпроса) «для осуществления культурно-просветительных задач в области театра и зрелищ»<sup>6</sup>, также было выделено его Петроградское отделение во главе с М. Ф. Андреевой<sup>7</sup>. Еще раньше, в ноябре 1917 г., будучи в должности председателя Художественно-Просветительского отдела Комиссии Петроградского городского общественного самоуправления по управлению городскими Народными домами (общедоступными культурно-просветительскими учреждениями), Андреева хотела привлечь Кузмина к делу организации мероприятий. Об этом свидетельствует ее письмо (возможно, типовое) Кузмину от 27 ноября 1917 г.: «...Мне так хочется просить Вашей помощи и сотрудни-

<sup>5</sup> В числе идей, определивших особую социальную и эстетическую миссию театра, — статья Р. Вагнера «Искусство и революция» (1849, впервые опубликована на русском языке в 1906 г., переиздана в 1918 г.), в которой греческий театр, стирающий границы между публикой и исполнителями, объявлялся подлинно революционным искусством; книга Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (1872), делающая акцент на искупительном потенциале драматического искусства; концепция «соборного театра» Вяч. Иванова, восстанавливающая утраченный сакральный контакт между человеком и богами; книга Р. Роллана «Народный театр» (1903, переведена в 1910 г. и переиздана в 1919 г. с предисловием как раз Вяч. Иванова), подчеркивающая значимость театра для социального строительства общества и др. Обзор истоков революционного театра см.: [Kleberg 1979; Кларк 2018: 117–188].

<sup>6</sup> Положение о ТЕО Наркомпроса, 29 июня 1918 г. Цит. по: [Советский театр 1968: 41].

<sup>7</sup> Наряду с ТЕО в 1918–1920 гг. в Петрограде сосуществовало несколько организаций со схожими задачами — например, Отдел театра и зрелищ Комиссариата народного просвещения Союза коммун Северной области (на базе этого Отдела и ТЕО в 1919 г. было образовано Петроградское театральное управление губернского отдела народного образования), Отдел внешкольного обучения Наркомпроса и др. ТЕО Наркомпроса выделялся на фоне других подобных учреждений своим составом — в нем подвизалась преимущественно интеллигенция (А. А. Блок, Ф. Ф. Зелинский, В. Э. Мейерхольд и др.).

чества в деле организации новой программы художественных развлечений для широких масс; я особенно подчеркиваю “художественных”, т. к. до сих пор именно широкие массы населения были совершенно отстранены от этой сферы. Мне так хочется думать, что Вы не откажетесь принять участие в такой работе...» [РГАЛИ. Ф. 232. оп. 1. Ед. хр. 81. Л. 1–1 об.]. Ответ Кузмина на это письмо неизвестен, однако вся его деятельность этого времени показывает, что он был весьма заинтересован в проектах молодого правительства и разделял энтузиазм зодчих новой культуры.

С октября 1918 г. начала выходить газета «Жизнь искусства», официально бывшая изданием Отдела театра и зрелищ Комиссариата народного просвещения Союза коммун Северной области, неофициально имевшая статус одного из важнейших изданий Петрограда, посвященного культурной жизни. В газете с самого первого номера сотрудничал Кузмин, став заведующим театральным отделом. Хотя работа театрального критика была для него не нова<sup>8</sup>, критическая деятельность периода 1918–1920 гг. впечатляет своим объемом: за два с половиной года было написано около семидесяти заметок о текущих культурных событиях, не считая нескольких откликов на выходящие книги.

Помимо критической рефлексии над театральными постановками, в 1918–1919 гг. Кузмин непосредственно участвует в пореволюционных театральных предприятиях. Он сотрудничает с «Привалом комедиантов» вплоть до его закрытия в 1920 г.; в 1919 г. становится заведующим музыкальной частью в Большом драматическом театре<sup>9</sup>. Еще он пишет музыку для постановок и несколько оригинальных пьес. Именно работу Кузмина в театре и для театра, в противовес иным родам искусства, можно считать главным направлением его деятельности первых пооктябрьских лет.

Драматургия Кузмина и его связи с театром хорошо изучены и описаны: им посвящена диссертация Дж. Шерона [Cheron 1982], публикация и комментирование большинства пьес Кузмина — заслуга многолетней работы А. Г. Тимофеева [Тимофеев 1991а; Тимофеев 1992; Тимофеев 1994с] и П. В. Дмитриева [Дмитриев 2016]. Вместе с тем деятельность Кузмина для театра изучалась до некоторой степени изолированно от остального его творчества и до сих пор не была вписана в контекст его писательской стратегии. По мнению Дж. Шерона, Кузмин включился в культурное строительство, будучи охвачен пооктябрьским энтузиазмом [Cheron 1982: 63], что не подтверждается фактами. Биографы трактовали обращение Кузмина к театру в 1918 г. как вынужденную деятельность, продиктованную стесненным материальным положением писателя: «Как и прежде, Кузмин отказывается от регулярной службы, однако вынужден гораздо более тесно, чем ранее, сотрудничать с разного рода издательствами и изданиями»

<sup>8</sup> Первая театральная рецензия Кузмина появилась в «Весах» в 1907 г., а в 1915–1917 гг. он регулярно публиковал отклики на постановки Михайловского театра в «Биржевых ведомостях».

<sup>9</sup> О чем упомянуто в журнале: Дела и дни Большого драматического театра. 1919. № 1. С. 65. Более подробных сведений о деятельности Кузмина в этой должности не сохранилось.

[Богомолов, Малмстад 2013: 252], — что не может объяснить присутствие определенных тенденций в пореволюционных творчестве и критике автора. Мы попытаемся проанализировать работу Кузмина для советского театра как часть общей стратегии писателя: вовлекаясь в массовые культурные проекты (чему, несомненно, способствовал и материальный интерес), он стремился выстроить определенные отношения с идеологией.

Размышляя о природе нового искусства в новой России, Кузмин занимает достаточно умеренную точку зрения. По его мнению, подлинное революционное искусство действительно существует, однако в его поисках не нужно заглядывать в настоящее или будущее — необходимо обратиться к прошлому, к эпохам, типологически сходным с нынешней: «Искусства, соответствующего освободительному значению революции, нужно искать до нее, а не после, что и естественно, раз она реальное завершение кипящих идей» («Пафос юношеских драм Шиллера», 1919 [Кузмин 2000b: 398]). Эта позиция противостоит энтузиазму Пролеткульта и футуристов, которые заявляли о необходимости построения новой пролетарской культуры, автономной от сложившейся традиции. Например, Кузмин высказывает идеи о подлинной революционности и народности жанра оперетты («Дочь площадей, спутница революций», 1918), необходимости постановки пьес «предшественников, современников и продолжателей Шекспира» и немецкой школы «Бури и натиска», как наиболее близких по духу героическому и трагическому революционному времени («Рампа героизма», 1918), а также об актуальности театра времен Французской революции («Театр новых пьес», 1919)<sup>10</sup>. Поиск искусства, наиболее близкого эпохе, демонстрирует энтузиазм Кузмина, который приводит его к личному участию в нескольких культурных предприятиях.

Деятельность Кузмина в театре сосредоточилась на вполне определенных его частях — детском и кукольном театрах. После революции эти виды театра впервые обрели самостоятельность: студия кукольного театра была образована при ТЕО Наркомпроса в октябре 1918 г. Важность кукольного театра была обоснована его историей — генетически связанная с балаганскими зрелищами форма представлялась теоретикам нового искусства наиболее понятной и органичной народной среде: «Значение кукольного театра в деле воспитания народных масс неоспоримо. Привлекательность и очарование его сцены дает ему в руки могучее орудие для проведения в жизнь здоровых идей» [Воззвание работников кукольного театра 1919]. Кукольный театр первых пореволюционных лет сосредоточился прежде всего

<sup>10</sup> Схожую, однако более консервативную точку зрения занимал в те годы А. Блок — сотрудник сперва Театрально-литературной комиссии, а с начала 1918 г. — Театрального отдела Наркомпроса (о его деятельности в них см.: Иванова 2012: 231–266]). По мнению Блока, основу репертуара народных театров должны составлять в большей степени, а государственных театров — полностью, классические пьесы: «...нам следует твердо стоять на позиции классического репертуара, не уступая ее ни нежно стучащимся в эти двери веяниям модернизма, ни смазному сапогу современного бытового и психологического репертуара» («О репертуаре коммунальных и государственных театров», 1918 [Блок 1960–1963: 6, 283]).

на агитации среди крестьян и мещан, куклы использовались при театрализованных представлениях, приуроченных к революционным праздникам<sup>11</sup>.

Осенью 1918 г. в Петрограде по инициативе поэта и режиссера К. Ю. Ляндау, входившего в круг общения Кузмина, была создана Студия коммунальных театров (Театр-Студия). Студия задумывалась как экспериментальная площадка в составе трех отделов: народного театра, детского театра и кукольного театра. Утверждая важность последнего, создатели Театра-Студии следовали идеям большевистского культурного строительства — кукольный театр как театр, органичный народной среде: «связанный всеми своими элементами с народным творчеством, он <кукольный театр — А. П.> будет служить пробным камнем для установления истинно народного репертуара и для выработки тех театральных приемов, которые приведут к неразрывному слиянию сцены с народной аудиторией» [Ляндау 1918: 287]. Кузмин вошел в общий художественный совет Театра-Студии, а также был назначен заведующим литературной частью Студии детского и кукольного театра. Деятельность этой Студии плохо задокументирована, однако нам известно, что Кузмин сделал доклад о возможных перспективах развития детского театра, предложив список произведений для постановки<sup>12</sup>. Вдобавок одной из первых постановок студии кукольного театра стал «Вертеп кукольный» Кузмина (пост. Л. Я. Шапориной), премьера которого состоялась 12 апреля 1919 г.<sup>13</sup> Театр-Студия, как и многие пореволюционные проекты, был перестроен спустя несколько месяцев. Кроме этого, Кузмин участвовал еще в нескольких предприятиях Наркомпроса, связанных с детским или кукольным театрами. Летом 1918 г. в Петрограде заработал первый в России профессиональный детский театр под руководством Н. А. Лебедева<sup>14</sup>, просуществовавший также недолго (всего около полутора месяцев). Его программа открылась сказкой Г.-Х. Андерсена «Пастушка и трубочист», для которой Кузмин написал «Пролог» и «Эпилог». В августе 1918 г. Кузмин по заказу ТЕО Наркомпроса пишет пьесу для детей «Счастливый день, или Два брата».

По мнению Дж. Шерона, Кузмин включился в эту работу вследствие типологической близости его оригинальных пьес пьесам для детского театра, для которых, как и для драматургии Кузмина, характерны отход от психологизма, неожиданные повороты сюжета и динамизм [Cheron 1982: 64]. Однако необходимо отметить, что до революции ниша профессионального детского театра в России отсутствовала, как не было сформировано и отдельного «детского» репертуара — необходимость его осмыслялась именно на рубеже 1910–1920-х гг.<sup>15</sup> Кукольный театр начал развиваться на рубеже веков, несмотря на то что пьесы разыгрывались не марионетками,

<sup>11</sup> Об истории кукольного театра в СССР см.: [Смирнова 1963].

<sup>12</sup> Список см.: Театр-Студия // Жизнь искусства. 1918. № 24. 27 ноября. С. 4.

<sup>13</sup> Об истории этой постановки см. в воспоминаниях Л. Я. Шапориной: [Шапорина 2011: 1, 70–71], официальные документы см.: [Советский театр 1968: 288].

<sup>14</sup> Историю его открытия см.: [Советский театр 1968: 291–292].

<sup>15</sup> Об одном эпизоде истории осмысления детского театра до революции см.: [Магомедова 2019].

а загримированными актерами<sup>16</sup>; при этом кукольный театр не отождествлялся в это время с детским и был самостоятельной художественной сферой. Кузмин, активно вовлеченный в театральную жизнь 1900–1910-х гг., не остался в стороне от веяний эпохи. Кульминацией интереса к марионеткам в начале века стала постановка Вс. Э. Мейерхольдом драмы Блока «Балаганчик» на сцене Театра им. В. Ф. Комиссаржевской в декабре 1906 г. Для этой постановки Кузмин написал музыку<sup>17</sup>. Вторым случаем участия Кузмина в «кукольном» театре стало создание им в 1912 г. мистерии «Вертеп кукольный» (слово «кукольный» в которой указывает не на способ постановки, а служит жанровым определением, отсылая к традиции рождественского вертепа), разыгранной актерами в «Бродячей Собаке» в сочельник 6 января 1913 г. (пост. К. М. Миклашевского). Можно говорить, что Кузмин включился в разработку репертуара для детского театра не по причине сходства его пьес с пьесами для детей (это сходство можно обнаружить только постфактум, когда уже сложился корпус таких пьес), а вследствие не столь явных причин, которые мы попытаемся прояснить.

Отношение Кузмина к своей работе над пьесами для детского и кукольного театров, как и к самим таким театрам, можно лишь отчасти реконструировать из разрозненных замечаний, проскальзывающих в его критической прозе, опубликованной в «Жизни искусства». Из нескольких десятков статей на театральные темы, вышедших в 1918–1920 гг., две заметки весны 1919 г. посвящены осмыслению репертуара и техники кукольного театра<sup>18</sup>; рассуждения о детском театре появились еще в нескольких<sup>19</sup>.

Прежде всего, Кузмин признает необходимость особого репертуара для детского театра, однако не видит смысла ограничивать его исключительно

<sup>16</sup> В числе наиболее заметных выступлений и идей можно назвать попытки Мейерхольда создать «условный театр», который сочетал бы в себе театр актера и театр марионетки [Мейерхольд 1968: 1, 141–142]. Эта идея заинтересовала многих писателей начала века: «...нет никакого сомнения, что современный “условный” театр по самому прямому пути ведет к театру марионеток» [Брюсов 1908: 253]; «А почему же, однако, и не быть актеру, как марионетка? Для человека это необходимо. Таков незыблемый закон всемирной игры, чтобы человек был, как дивно устроенная марионетка. И нельзя ему уйти от этого, и даже нельзя ему забыть это» [Сологуб 1908]. В 1912 г. на русский язык была переведена знаменитая книга Г. Крэга «Искусство театра», автор которой развивал концепцию актера-«сверхмарионетки» [Крэг 1988: 212–233]. В полемику с Крэгом вступила будущая режиссер кукольного театра Ю. Л. Слонимская, впервые заговорив о самостоятельном пути развития кукольного театра [Слонимская 1916]. Подробнее об истории кукольного театра и его связи с концепциями театра начала XX в. см.: [Уварова 2012: 267–273; Сендерович, Шварц 2012: 541–596]. О первом кукольном представлении в Петрограде см.: [Тихвинская 2005: 166–168].

<sup>17</sup> Об отношениях Кузмина и Мейерхольда см.: [Переписка Кузмина и Мейерхольда].

<sup>18</sup> «Мирок иронии, фантастики и сатиры: Кукольный театр» (Жизнь искусства. 1919. № 127/128. 3–4 мая. С. 1), «Студии: I. О чем пел чайник? II. Новый Салтан» (Там же. 1919. № 129. 6 мая. С. 1).

<sup>19</sup> См., например: «Студии: I. О чем пел чайник? II. Новый Салтан», «Ящик с игрушками» (Жизнь искусства. 1919. № 108. 1 апр. С. 3), «Андерсеновский Добужинский» (Там же. 1919. № 123. 29 апр. С. 1) и др.



детскими темами (сказками или феериями), допуская миграцию в него «взрослых» сюжетов. Так, рецензируя спектакль Первой студии Московского художественного театра «Сверчок на печи» (по Ч. Диккенсу), Кузмин пишет: «Вот второй детский идеальный спектакль не в детском театре. А хотелось бы, чтобы дети его видели, хотя тут и идет речь о супружеской неверности, а не о Бабе-яге» («О чем пел чайник», 1919 [Кузмин 2000b: 577]). Формируя репертуар для детской секции в рамках Театра-Студии, Кузмин подходит к этой задаче своеобразно. Приводим список тех произведений, которые писатель счел нужным представить юному зрителю:

1) Пьесы, совершенно готовые к постановке:

Русского репертуара. Языков — «Жар-Птица», Н. С. Гумилев — «Дитя Аллаха», М. Кузмин — «Вертеп», А. Ремизов — «Бесовское действо», Гоголь — «Женитьба». Анонимные тексты: «Царь Максимилиан» и тексты «Петрушки».

Иностранный репертуар: Гоцци — «Женщина змея», «Зеленая птица». Шекспир — «Макбет», Феерии <sic>: «Тысяча верст под водой», «Путешествие на луну».

2) Пьесы, имеющие быть написанными по существующим текстам или переведенными с иностранных языков.

Русские: «Повесть о Савве Грудцыне», «Повесть о Горе Злосчастьи», «Повесть о Шемякином суде». Былины: «Чурило Пленкович» и др. Гоголь: «Вий», «Страшная месть». Пушкин: «Балда», «Царь Салтан», «Конек-Горбунук».

Иностранные: «Тексты Кукольного Фауста», «История подвигов Геркулеса».

В этом списке отчетливо выделяются две группы текстов: пьесы с преобладающим авантюрным, приключенческим началом и фантастика разного рода. Исходя из этого, можно судить, что Кузмин видел детский театр прежде всего театром действия, в котором фокус внимания был бы перемещен на увлекательные события и похождения героев. Большую часть предлагаемого репертуара составляют классические произведения: согласно Кузмину, в силу восприимчивости детской аудитории следует отбирать только первоклассные пьесы, дабы приучать юных зрителей к хорошему театру. Об этом он писал в более поздней рецензии: «Если ребенку все равно: мед, сахар, патока, сахарин, лишь бы было сладко, — тем более следует давать ему лишь продукты первого сорта» («“Тиль Уленшпигель” (Театр юных зрителей)», 1926 [Кузмин 2000b: 328]). Забота о воспитании своего читателя и поднятии его культурного уровня определяла его писательскую стратегию середины 1910-х гг., когда он был заинтересован в создании литературы, понятной в первую очередь среднему обывателю. Кроме того, нельзя игнорировать и то обстоятельство, что тема воспитания чувств молодого человека была одной из центральных в ранней прозе Кузмина: помимо «Крыльев» можно вспомнить такие произведения как «Ванина родинка» (1912), «Воспитание Нисы» (1916); темы воспитания присутствуют в повести «Нежный Иосиф» (1909), романе «Плавающие-путешествующие» (1915) и др. Как мы покажем в следующей главе, процесс воспитания молодых поэтов, естественное развитие оригинальности их дарования были предпочтительной для Кузмина

миссией литературного союза, в противоположность сухому и формальному обучению, насаждающему одинаковые технические навыки.

Сознавая необходимость детского репертуара, Кузмин в то же время не считал нужным разрабатывать особые приемы игры для такого театра. Несмотря на специфичность аудитории и ее вкусов, детский театр не должен быть упрощенным вариантом театра «для взрослых», а должен отвечать тем же высоким художественным требованиям, которые ставят перед собой режиссеры и актеры, берущиеся за сложные постановки:

Теперь ведь так много ищут зрелища для детей, а вот готовая, совершенно по-детски прелестная прелесть. Дело не в пьесах, и не в художнике, и не в актерах, а в соединении всего этого и подлинной, не заинтересованной официально любви взрослых к детской сказке («Андерсеновский Добужинский», 1919 [Кузмин 2000b: 172]).

Такая позиция в целом определяла отношение к детскому театру в это время. Об особой воспитательной роли детского театра неоднократно говорил публично и в своих статьях нарком просвещения А. В. Луначарский<sup>20</sup>. Также позиция Кузмина во многом совпадала с позицией основателя Театра-Студии К. Ю. Ляндау. В докладной записке Ляндау об организации Театра-Студии (1918) высказана схожая идея — репертуар и техника игры в детском театре должны быть подобраны с учетом детской психологии, однако не должны быть намеренно упрощенными и огрубленными, поскольку детская аудитория более восприимчива к художественному воздействию:

От детской игры к игре для детей — вот путь нового детского театра. Строя детский театр, надо позабыть о психологических тонкостях и заботиться, главным образом, о сценической выпуклости, об увлекательности представления, ибо самое простое сценическое положение, художественно воплощенное, оставит более благотворный след в чуткой душе ребенка, чем со всеми тонкостями разработанный морализующий сюжет пьесы [Советский театр 1968: 287].

<sup>20</sup> См. его высказывания о детской литературе и театре: «Первый опыт Художественного детского театра» (1920), «Театр в Советской России» (1921) и др., собранные в: [Луначарский 1985: 113–193]. Для первого номера журнала «Игра» (идею которого составляло утопическое желание провести реформы образования народа посредством театра), выходящего с 1918 г. при содействии В. Э. Мейерхольда, Луначарский написал два вступления. В первом он отметил связь детской игры и театрального действия: «Для ребенка серьезна всякая игра, ибо, играя, он живет. Он только тогда и живет, тогда только и упражняется, тогда только и растит душу и тело, когда играет. <...> Чистейшим родником игры, бьющим непрерывно и весело, является детская жажда играть, стержнем которой надобно признать театральный инстинкт» [Луначарский 1918b: 2], — следовательно, театральная форма должна помогать игре ребенка, направляя ее в нужное для воспитания и образования русло: «Но детям не только нельзя препятствовать играть, надо помогать им играть. Надо осторожно, рукою нежной, о любящих пальцах, направлять резвый ручеек в благоприятную сторону, по благоприятному ложу» [Там же: 3]. Обозначив проблему, возможные способы ее решения нарком предложил во второй статье — «Вопросы, поставленные Комиссариатом народного просвещения театрально-педагогической секции и подотделу детского театра».

Работая над собственной детской пьесой «Счастливый день, или Два брата», Кузмин отказался от нарочито детского сюжета, образа и языка. Это привело к тому, что Блок (в середине 1918 г. — рецензент Театрального отдела Наркомпроса<sup>21</sup>) во внутренней рецензии, вынесенной 13 августа 1918 г., счел невозможным постановку пьесы на сцене. Он выразил сомнения не только в уместности содержания пьесы (несколько героев которой — воры) на сцене детского театра, но и в выбранной для постановки форме, сложной и «опасной» для детского восприятия: «Форма эта — обычная для автора: легкий яд, пленительное лукавство, дыхание артистичности, веселость под едва приметной дымкой грусти, но и... невыносимая грубость и тривиальность, <...> все так пропитано пряностью, что я бы детей и близко не подпустил» [Блок 1960–1963: 6, 314, 315]. В записной книжке Блок зафиксировал свое негодование от выбора аудитории: «13 августа. Рецензия о пьесе Кузмина “Два брата, или Счастливый день”, китайская драма в 3-х действиях с прологом (1918. — Для детей семи лет!!!)» [Блок 1965: 420]. Однако отметим, что «Счастливый день...» не был так однозначно не принят репертуарной комиссией. В дневниковых записях августа 1918 г. Кузмин фиксирует перипетии, связанные с ее утверждением, закончившиеся неудачей: «Пьеса бюру <sic!> не нравится, но педагоги и Голубев за меня» (20 августа), «Блок и Мейер<хольд> подняли против меня целую кампанию. Каменева не знает, что делать. По крайней мере, так говорит» (23 августа), «Пьесы моей не взяли и денег, конечно, не дали. Приходится комбинировать с Гайдебуром» (26 августа).

Выпад Блока был вызван не столько художественными достоинствами пьесы (их он оценил высоко), сколько его особым отношением к детскому театру и искусству для детей в целом. В искусстве начала XX в. сформировалась обновленная мифология детства, вызванная тем, что сам рубеж веков воспринимался как переломная эпоха, начало новой эры. Детское сознание, детский взгляд на вещи, лишенный предвзятости и неразграничивающий мир реального и воображаемого, к которым нужно стремиться в творчестве и в жизни, легли в основу индивидуальной мифологии М. А. Волошина, оказавшей существенное влияние на других символистов, в том числе и на Блока<sup>22</sup>. Стремление приблизиться к детскому сознанию, взглянуть на вещи очищенным от условностей взглядом Блок считал

<sup>21</sup> О деятельности Блока в Наркомате просвещения см.: [Герасимов 1964].

<sup>22</sup> Свои взгляды Волошин выразил в статье «Откровения детских игр» («Золотое руно». 1907. № 11–12. С. 68–75): «Когда, вспомнив и связав свое темное детское “Я” со своим взрослым скупым “Я”, мы поймем значение всего переживаемого ребенком: мистический смысл его игр, откровения его фантазий, метафизическое значение его смутных воспоминаний, доисторические причины его непонятных поступков, то изменится вся система нашего воспитания и вместо насильственного заполнения его девственной памяти бесполезными и безразличными сведениями, мешающими его работе, мы сами будем учиться у него, следить за его путями и только изредка помогать ему переносить непомерное напряжение его духа» [Волошин 1988: 494]. О символистском понимании мифа о детстве см.: [Жибуль 2004: 10–33]. Подробнее о русской поэзии для детей, создаваемой модернистами, см.: [Хеллман 2016: 215–230].

органичным процессом для художника, особенно должным проявляться в тех случаях, когда он пишет для детей<sup>23</sup>. Постигание сознания ребенка, способность заменить причинно-следственные связи логикой чудесного, а не нагромождать нравоучения и морали Блок считал наиболее действенным способом влиять на детей. Так, например, Блок сформулировал свои взгляды в рецензии на детскую пьесу Е. Циоглинской «Лапти-сорокоходы», вынесенной за год до оценки «Счастливого дня...»:

Если ребенка будут школить такими «настроениями», моралью, поучениями, <...> то на душу ребенка ляжет ряд ненужных и тяжелых впечатлений, который постепенно лишит его непосредственных восприятий и вырастит из него современного цивилизованного человека, то есть — растерянного нигилиста [Блок 1960–1963: 6, 308–309].

«Форма» кузминской пьесы, по словам Блока, характерна для автора, но совсем не подходит для детей — создавая свою пьесу, Кузмин встает не на точку зрения ребенка, а говорит с позиций эстета для такой же, как и он сам, аудитории, что грозит ошибочной рецепцией, превратным толкованием сказки: «Дети нашего времени, и без того пропитанные патологией, могут воспринять все это совсем не так, как воспримет умудренный художественными и другими опытами эстет» [Там же: 315]<sup>24</sup>.

С точки зрения Кузмина, «Счастливый день...» не вызывал опасений за нравственность юных зрителей, равно как и не был слишком трудным для их восприятия: увлекательный сюжет кончался воссоединением братьев, диалоги перемежались типичными для кузминской драматургии вставными песенками и танцами, экзотический колорит приближал происходящее к сказке. При этом Кузмин не пытался адаптировать под нужды детского театра ни сюжет, ни язык «Счастливого дня...», не делая различий между ним и другими своими пьесами. Суммируя, можно сказать, что «Счастливый день...» был воплощением того детского театра, каким его хотел видеть писатель, — художественным и тщательно продуманным, не спекулирующим

<sup>23</sup> См. эту идею в более позднем тексте — статье, прочитанной актерам Большого драматического театра в 1920 г. и имеющей, вероятно, прагматику руководства к постановке: «Нам совсем нет нужды и даже очень вредно углубляться в детскую психологию, чтобы понять все это. Нам нужно найти в самих себе или припомнить то состояние души, для которого во всех этих происшествиях, так же как и во всех дальнейших приключениях, действительно нет ровно ничего удивительного. Право, это не удивительно для художника; потому что художником имеет право называться только тот, кто сберег в себе вечное детство» («О „Голубой птице“ Метерлинка», 1920 [Блок 1960–1963: 3, 415]).

<sup>24</sup> Отметим, что, говоря о современных детях как о «и без того пропитанных патологией», Блок воспроизводит типичную антимодернистскую риторику начала XX в. «Патологическим» искусством, тяготеющим к изображению извращений и девиаций, критики реалистического направления называли многие произведения литературы начала века, прежде всего — «Крылья» Кузмина. Возможно, что непримиримая позиция Блока по отношению к кузминской пьесе была вызвана и его опасениями за репутацию автора, прославившегося совсем не детскими произведениями.

упрощенными сюжетами и формой их подачи. Пьеса в итоге была поставлена на сцене Передвижного театра П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской.

Схожей была позиция Кузмина и в отношении так называемого «народного театра», идея которого получила широкое распространение после революции<sup>25</sup>. Новый театр, по мнению Кузмина, должен был быть построен на принципах зрелищности и отсутствия сложного психологизма, свойственных народным театральным формам и потому открывающим возможности для привлечения самой разнообразной публики: «Наше время, очевидно, зовет к трагедии, высокой комедии, аристофановской фантастической пародии, психологии преувеличенной и упрощенной (т. е. мелодраме) и зрелищам пантомимно-фее-рического характера» («Рампа героизма», 1918 [Кузмин 2000b: 529]). Однако подход Кузмина отличался от его отношения к детскому театру: писатель не считал необходимым формировать особый «народный» репертуар, намечая лишь предпочтительные жанры<sup>26</sup>. По его мнению, в таком театре могли проходить разные постановки, которых бы объединяли доступная для восприятия широкой публикой форма и нравоучительный пафос:

Я не думаю, чтобы был специально “народный” театр, но я вижу, что вот подлинно народный спектакль для всякого возраста, для всякого состояния, волнующий, потрясающий, поучительный» («“Царь Эдип”», 1918 [Кузмин 2000b: 157]).

Эта позиция Кузмина также не была оригинальной. Его взгляды на репертуар народного театра совпадают с идеями Андреевой, Горького и Луначарского, легших в основу Большого драматического театра — одного из первых, созданных после революции. Такой театр, открытый для широкой публики, должен был стать, согласно замыслу Андреевой, театром «классической трагедии, высокой комедии и романтической драмы»<sup>27</sup>. Предпочтение отдавалось классическому репертуару, способному представить народу лучшие образцы драматургии прошлого. Блок, ставший

<sup>25</sup> Понятие «народный театр» в 1918–1919 гг. было подвижно, включая в себя и классовый аспект (театр для «народа» — широкой необразованной публики), и совокупность художественных приемов (разработка Мейерхольдом театральных форм, связанных с народной игровой традицией), и демократическую утопию (новые театральные формы помогут сломать стену между публикой и актерами), и многое другое. О многообразии трактовок этого понятия и динамике отношения к «народному театру» см.: [Кларк 2018: 166–187].

<sup>26</sup> При этом Кузмин не отвергал идеи создания специфического искусства для народа, однако выделял для него особую сферу — например, массовые гуляния. В № 11 «Жизни искусства» за 1918 г. появилась его статья «Арена массовых движений», в которой автор включается в дискуссию о городских праздниках, посвященных первой годовщине октябрьского переворота, выступая за массовость зрелищ, площадкой для которых должны стать улицы Петрограда, самим своим устройством отвечающие нуждам народных гуляний.

<sup>27</sup> Замысел такого театра созрел у М. Ф. Андреевой еще к 1914 г., однако организовать его удалось только после революции. Воспоминания Андреевой, вошедшие впоследствии в первый номер сборника «Дела и дни Большого драматического театра» (1919), цит. по: [Блок 1960–1963: 6, 532].

в 1919 г. заведующим художественной частью театра, акцентировал внимание именно на воспитательной миссии такого репертуара:

Большой драматический театр есть, по замыслу своему, театр высокой драмы: высокой трагедии и высокой комедии. <...> В этом театре авторов по преимуществу мы должны показать народу лучшие образцы европейской драмы в ее проявлениях не бытовых, не исторических, а прежде всего художественных. <...> тот репертуар, который мы поднимаем, есть в существе своем драгоценная чаша, которую надо нести истово и бережно... («Большой драматический театр в будущем сезоне», 1919 [Блок 1960–1963: 6, 348]).

К постановке, вполне в духе Кузмина, предлагались классические пьесы Шекспира («Макбет», «Отелло» и др.), Шиллера («Разбойники» и «Орлеанская дева») и др. Кроме того, установка Кузмина на упрощенную психологию и приоритет зрелищности находит много общего с позицией организатора Театра-Студии Ляндау. Последний, эксплицируя одну из центральных идей эпохи — демократизацию искусства, — настаивал на необходимости создания народного театра, освобожденного «от перегруженности психологической отвлеченностью, близкий и своим репертуаром, и техникой исполнения народному пониманию. <...> Подлинная театральность, подлинная зрелищность будут положены в основу театра, и он, утратив характер вымышленности, войдет в народную жизнь...» [Ляндау 1918: 287]. Однако другая идея Ляндау — отбор или написание пьес, близких «и своим репертуаром, и техникой исполнения народному пониманию» — не могла встретить поддержки Кузмина. Он, как мы показали выше, отрицал специфический «народный» репертуар, кроме того, эта идея противоречила сути искусства, как его понимал писатель: с одной стороны, простого в тщательности своей конструкции, понятного и потому вдохновляющего разнообразную аудиторию, с другой — существующего согласно собственным, не диктуемым извне требованиям. Свои идеалистические взгляды на разные формы театра Кузмин наиболее подробно изложит в статье «Живые люди и натуральные» (1919):

Если произведение искусства более, чем призрачное существование в искусственном безвоздушном пространстве, если оно больше, чем прихоть, фантазия <...> технический опыт или головная выдумка артиста, — оно всегда реально, жизненно и убедительно.

Лучшая техника кажется отсутствием техники: хорошо переваренная сложность даст высшую простоту, которая будет, конечно, отличаться от той простоты, которая «хуже воровства», или той, которая происходит от скудости [Кузмин 2000b: 533].

«Народной», как и «детской», может (а в идеале — должна) стать любая постановка, потенциально интересная и полезная разнородной аудитории. Художественная простота и доступность широкому зрителю, согласно взглядам Кузмина, лежат в самой сути подлинного искусства и не должны достигаться специфическими приемами, и тем более — намеренным упрощением формы. В сочетании с высокой требовательностью к форме и содержанию такая простота обеспечит взлет как искусства, так и общей культурной грамотности.



Симптоматично, что Кузмин среди множества родов искусства обращается в 1918–1919 гг. именно к театру, стремительно демократизирующемуся, а в самом театре — к генетически упрощенным формам, ориентированным на широкую публику. Создавая пьесы для детского театра, Кузмин получал возможность оттачивать мастерство в несложных сюжетах, совершенствовать стиль, претворяя «хорошо переваренную сложность» в «высшую простоту», и — потенциально — влиять на наиболее восприимчивую аудиторию, прививая ей вкус к произведениям классического искусства. Так органично развивается стратегия автора, избранная им в середине 1910-х гг.: «упрощение», за которым скрывались сложная художественная задача вывести искусство из узких рамок технического, сюжетного и идейного изяществ на улицы, страницы газет и журналов, к широкому реципиенту. Театр в этом смысле давал Кузмину больше возможностей для маневров: как театральный критик он мог следить за тенденциями и выносить им свой вердикт, как автор — воплощать собственные представления о драматическом искусстве.

Для кукольного театра, в отличие от народного, Кузмин признавал необходимость создания особого репертуара и особой техники игры. В статье «Рампа героизма» (1918) Кузмин включал кукольный театр в число своевременных, актуальных в пореволюционной действительности предприятий, акцентируя внимание на инаковости его техники: «Из более мелких видов театральных представлений я бы упомянул о <...> кукольном театре, имеющем недоступные для живой сцены механические возможности» [Кузмин 2000b: 529].

Весной 1919 г. Кузмин пишет три статьи, в которых прицельно размышляет о технике и способах постановки кукольных спектаклей. Примечательно, что эти статьи стали итогом восприятия уже сложившейся техники кукольной игры, которая не казалась Кузмину подходящей. После просмотра репетиции некоего кукольного спектакля (или спектаклей) Кузмин заносит в дневник: «Пошел на репетицию кукол. Из рук вон плохо» (30 апреля 1919 г.), «Куклы были беспомощны, но милы» (2 мая 1919 г.). В написанных «по горячим следам» статьях он обобщает наблюдения над кукольными представлениями и конкретизирует обозначенные ранее «недоступные для живой сцены» возможности:

Несомненно, это совершенно особый род театрального искусства с особой техникой и с особым репертуаром. Мне кажется искусственным и неправильным для кукол исходить из человеческого жеста <...> Исходя из кукольных, специально кукольных возможностей, можно достигнуть совершенно своеобразных эффектов... («Мирок иронии, фантастики и сатиры (Кукольный театр)», 1919 [Кузмин 2000b: 538]).

В этой же статье, ставшей наиболее полным высказыванием писателя «по кукольному вопросу», он ограничивает потенциальный репертуар кукольного театра областями «поэтической сказки, сильной трагедии или современной сатиры» [Там же] — своеобразно сплавля желательные «детский» и «народный» репертуары.

В кузминских рассуждениях без труда обнаруживается его ориентация на дискуссии о кукольном театре начала XX в. Основное положение Кузмина — о существовании неких присущих только кукольному театру художественных особенностей — демонстрирует его знакомство со статьей Ю. Слонимской «Марионетка» (1916). В ней автор, ставшая впоследствии известной постановщицей кукольных спектаклей, выступала за самостоятельность кукольного театра и за его особый путь развития, не ведущий, в отличие от пути, обозначенного Г. Крэгом (в книге *On the art of the theatre*, 1911, русский перевод — «Искусство театра», 1912<sup>28</sup>) и развитого Мейерхольдом («Балаган», 1912<sup>29</sup>), к слиянию с театром людей (так называемой концепции актера-«сверхмарионетки», избавленного от признаков жизни, всего эмоционального и «человеческого»). По мнению Слонимской, кукла — не апофеоз актера, а самостоятельный агент театра, обладающий собственным набором приемов и характерными особенностями, поэтому два театра — кукольный и «живой» — необходимо строго отделять друг от друга:

Марионетка гораздо менее покорна, чем живой человек. В ней неистребимо сильны ее личные свойства. Всему, что сообщают ей извне, всякому движению и жесту, марионетка придает тот неуловимый, ей одной присущий оттенок, который всегда заставлял говорить об ее духовной сущности и о таинственной, скрытой в ней жизни. <...> Творчество марионетки является художественным синтезом, творчество актера является анализом поэтического образа. В этом основная разница, делающая невозможным сравнение реального и условного актера. <...> Марионетка живет, подчиненная лишь своим законам, и осуществляет эти законы без единого отступления многие, многие века [Слонимская 1916: 36, 38, 41].

Идя вслед за идеями Мейерхольда о примате художественности в театре<sup>30</sup>, Слонимская видит высшее проявление этой художественности

<sup>28</sup> «Со сцены будет изгнана живая фигура, которая запутывала нас, побуждая смешивать действительность с искусством, — живая фигура, в которой были заметны слабость и трепет человеческой плоти» [Крэг 1988: 227].

<sup>29</sup> По мнению Мейерхольда, театру необходимо возрождение «искусства человека», а не подражательного «искусства жизни»; он уподобляет актера кукле, которая «не хотела быть полным подобием человека потому, что ею изображаемый мир — чудесный мир вымысла, ею представляемый человек — выдуманный человек, подмостки, по которым движется кукла, — дека, на которой лежат струны ее мастерства. На ее подмостках так, а не иначе, не потому, что так в природе, а потому, что так она хочет, а хочет она — не копировать, а творить» [Мейерхольд 1968: 1, 216].

<sup>30</sup> Одним из центральных принципов Условного театра Мейерхольда, идеи которого он разрабатывал в 1900-х гг., после перехода из Московского художественного театра в Товарищество новой драмы, а затем — в Театр-Студию К. К. Станиславского в 1905 г., стал примат художественности на сцене, резко противостоящий «натурализму» Художественного театра: «зритель ни одной минуты не забывает, что перед ним актер, который играет, а актер — что перед ним зрительный зал, под ногами — сцена, а по бокам — декорации» («К истории и технике театра», 1908 [Мейерхольд 1968: 1, 141–142].

в предельно условном языке театра марионеток. К схожим мыслям приходит и Кузмин, для которого способом максимального воздействия на зрителя являются именно условность, «ненатуральность», повышенная «театральность» кукольных представлений, которые становятся самоцелью и условием существования такого театра:

Может быть, никакой другой род театральных представлений не давал столько поводов к философским размышлениям, романтическим мечтаниям, не служил орудием едкой сатиры, парадоксального блеска, не уводил так всецело в сказочное царство, как театр марионеток. <...> — всегда таинственное, поэтическое и насмешливое повторение человеческих жестов, поступков и страстей производит странное и неотразимое впечатление («Мирок иронии, фантастики...» [Кузмин 2000b: 537]).

Кузмин разъясняет свои предпочтения особой техникой игры и особого репертуара для театра кукол: они должны работать на создание атмосферы еще большей условности происходящего (например, автор замечает: «По-моему, куклы очень подходят для разных обозрений, полетов аэропланов и т. п.» [Там же] — то есть эффектов, которые невозможно или очень трудно достичь в театре живого актера). Смещение театра кукол и театра актеров, заимствование приемов одного другим ведут не только к разрушению той высшей степени театральной условности, которую создают куклы, но и к непозволительному смешению живого и неживого. Марионетки на сцене, по мнению Кузмина, *подражают* людям, и это подражание — одновременно зрелищное и поучительное — производит «*странное* и неотразимое» впечатление<sup>31</sup>. Поэтому театр кукол и театр актеров необходимо развести, дабы нейтрализовать пугающий, неправильный эффект правдоподобия, который также лишает смысла кукольную постановку.

Размышления о кукольном театре встраиваются в общее движение эстетических воззрений Кузмина. К концу 1910-х гг. его интересы все более смещаются в сторону проблем природы искусства и степени его воздействия. Деятельность театрального критика катализировала оформление кузминской эстетики: в конце 1919 г., после полутора лет сотрудничества в «Жизни искусства», он начнет писать цикл статей «Условности», обобщивший наблюдения автора над состоянием современного театра<sup>32</sup>. Одной из основообразующих идей цикла, заданных уже первой статьей, стал выпад Кузмина против натурализма в искусстве и требований миметичности,

<sup>31</sup> В другой рецензии Кузмина слово «странное» в подобной формуле близко по своему значению слову «пугающее»: «И безмысленный хохот голубых солдат, визги женщины, появление Фтататиты, и дикая, пугающая музыка, небывалое судейкинское небо и яркие сапуновские паруса производили странное и неожиданное впечатление» («Цезарь и Клеопатра», 1910 [Кузмин 2000b: 99]).

<sup>32</sup> «Условности [1]» (Жизнь искусства. 1920. № 341. 13 янв. С. 1), «Условности [2]» (Там же. 1920. № 446/447. 8–9 мая. С. 1), «Условности: 3» (Там же. 1920. № 452/453. 15–16 мая. С. 2), «Условности: 4» (Там же. 1920. № 458/459. 22–23 мая. С. 1).

правдоподобия<sup>33</sup>. Уже существующее в эстетике писателя неприятие дидактизма было скорректировано с учетом особенностей театра:

Может быть, нет такого искусства, где чувствовалась бы более осязательно условность, как в театре. И там же более всего действуют два врага искусства — натурализм и традиция. Вероятно, это происходит вследствие того, что материалом для театрального искусства служат актеры, т. е. живые люди, притом же связанные кастовыми и внешними условиями [Кузмин 1923: 13].

Соединив четыре статьи с заглавием «Условности» в одну, автор открыл ею единственный прижизненный сборник его критической прозы, вышедший в 1923 г. и названный также «Условности». В сборник вошли три статьи о кукольном театре, написанные весной 1919 г. («Мирок иронии, фантастики и сатиры» и статьи, объединенные в цикл «Студии»), что говорит о программном значении, которое им придавал автор. Кукольный театр, минимально подверженный диктату натурализма и традиции, поднимает театр до высшей степени обобщения и олицетворяет самоценное искусство (эта идея также появляется в статье «Условности»: «Всякие требования посторонних функций от искусства, кроме свойственных каждому в отдельности, прикрытая ловушка в ту же детскую нелепость» [Кузмин 1923: 12]). Таким образом, обращение Кузмина к детскому и кукольному театру продолжает его писательскую стратегию 1910-х гг. и развивает эстетику предшествующего периода. Интерес автора к пореволюционному театру становится органичным следствием поисков искусства, понятного широкой аудитории.

### 3.2. Творческая история и поэтика пьесы «Вторник Мэри»

Небольшая пьеса Кузмина «Вторник Мэри. Представление в трех частях для кукол живых или деревянных» шла к читателю на протяжении первых пореволюционных лет: этот текст планировался к публикации в 1919 г., был публично прочитан автором в 1920 г. и опубликован отдельным изданием в 1921 г. Таким образом, творческая история этого

<sup>33</sup> Движение к большей условности, театральности и разрыву с реалистической традицией определяло поиски «нового театра» в России с начала XX в. Вехой этого процесса стал выход книги «Театр. Книга о новом театре» (СПб.: Шиповник, 1908). На ее страницах в защиту большей театральной условности выступили многие деятели литературы и театра. К слову, этот сборник статей создавался под непосредственным влиянием Вяч. Иванова и его взглядов, а редакционное заседание проходило на «башне» (благодарим за это указание Г. В. Обатнина). Выпады против реалистического театра пронизывают ранние теоретические работы Мейерхольда и его проект Условного театра, легший в основу более поздней концепции биомеханики, вобравшей в себя социальные утопии переустройства общества на разумных и коллективных началах (см. его работы: «Биомеханика. Курс 1921–1922 гг. Материалы, собранные М. Корневым» [Мейерхольд 1998: 38–41], «Актёр будущего и биомеханика (Доклад 12 июня 1922 г.)» [Мейерхольд 1968: 2, 486–489]).

текста пришлось на переломные годы, когда менялось не только отношение Кузмина к революции, но, как мы писали в предшествующих главах, его репутация и роль в литературном процессе. С этих позиций мы попытаемся рассмотреть пьесу как особый текст, история которого пронизывает внутренне неоднородный период.

От «Вторника Мэри» не сохранилось ни автографов, ни черновиков, ни набросков. Хотя пьеса вышла в 1921 г., в списках произведений Кузмина за 1920 или 1921 гг. [Рабочая тетрадь 1920-х гг.: Л. 188–208; Списки РГАЛИ: Л. 12] она не значится. Следы работы над пьесой с таким заглавием обнаруживаются в авторских списках произведений Кузмина 1917 г. [Списки произведений М. А. Кузмина: Л. 11 об., 15 об]. Кузмин скрупулезно составлял списки своих произведений, воспроизводя в их порядке если не точную, то хотя бы приблизительную хронологию создания. Написание «Вторника Мэри» можно отнести ко второй половине 1917 г.: в списках пьеса упоминается два раза, причем в обоих случаях завершает перечень созданных в 1917 г. пьес и находится после драматической пантомимы «Два танца», которая была исполнена 2 августа на премьере новой программы «Привала комедиантов» [Тимофеев 1994с: 407] и, следовательно, написана раньше. Косвенно конкретизировать время создания помогает обращение к другим текстам Кузмина 1917 г.: в ноябре он задумывает цикл «гностических» стихов, которым посвящает, судя по интенсивности написания стихотворений, большую часть своего времени. Поэтому правдоподобным выглядит предположение, что «Вторник Мэри» был написан в конце лета — первой половине осени 1917 г. Однако пьеса не была поставлена в это время, в отличие от написанных в тот же год «Танцмейстера с Херестрита» и «Двух танцев», которые почти сразу же увидели своего зрителя (установка на мгновенное представление, как и ситуативность драматургии, в целом характерны для пьес Кузмина)<sup>34</sup>. «Вторник Мэри» пролежал несколько лет «в столе», что было уникальным случаем для драматургии автора.

Рискнем предположить, что «Вторник Мэри» не был поставлен не вследствие стечения случайных обстоятельств, а потому, что сам автор не стремился к его постановке. Причиной тому могло быть очевидное отличие поэтики «Вторника Мэри» от поэтики других пьес Кузмина: несмотря на простоту сюжета, соположение разных сцен и сложные переходы от крупного плана к общему делали «Вторник Мэри» совершенно не сценичным. Никаких свидетельств о попытках Кузмина предложить свою пьесу к постановке не сохранилось, тогда как между 1917 и 1921 гг. автор предпринимал несколько попыток ее напечатать. 12 апреля 1919 г. он заключил договор с З. И. Гржебиным на выпуск своих сочинений в 11 книгах.

<sup>34</sup> Представление «Танцмейстера с Херестрита» планировалось в конце 1917 г. в «Привале комедиантов» под руководством К. М. Миклашевского, однако состоялось там же год спустя — 2 ноября 1918 г. в постановке К. К. Тверского [Тимофеев 1994с: 347].

Последний том этого собрания должны были составить пьесы, в числе которых был и «Вторник Мэри»<sup>35</sup>, однако этому проекту не суждено было увидеть свет. Следующий договор на публикацию пьесы Кузмин заключил с владельцем «Петрополиса» Я. Н. Блохом 31 мая 1920 г., а несколькими днями ранее он публично выступил с ее чтением на вечере в Доме литераторов, представив таким образом неизвестную до того момента пьесу читателю<sup>36</sup>. Критик «Жизни искусства» воспринял «Вторник Мэри» в духе статичной репутации Кузмина, назвав пьесу «изящным пустяком», отметив, однако, что она отражает актуальные поэтические тенденции, а ее стиль «повторяет манеру Маяковского, а порою переходит в частушку» [Джикилль 1920].

Только спустя год после чтения «Вторника Мэри», в конце апреля 1921 г., в дневнике появляются упоминания о хлопотах, связанных с изданием пьесы<sup>37</sup>. В начале июня в «Жизни искусства»<sup>38</sup> появилось маленькое упоминание о «Вторнике Мэри» как об уже вышедшей книге.

С публикацией пьесы ее творческая история не прекратилась: в начале 1922 г. Кузмин, увлеченный экспрессионизмом, создал собственную литературную группу эмоционалистов, в которую привлек театрального режиссера С. Э. Радлова. На Первом вечере современной драматургии, состоявшемся 18 января 1923 г., было устроено «режиссированное чтение» (режиссер — Радлов) пьес эмоционалистов — «Вторника Мэри» Кузмина и пьесы Анны Радловой «Богородицын корабль»<sup>39</sup>. Так пьеса была актуализирована автором как пример современной драмы. Таким образом, «Вторник Мэри» был представлен читателям в трех разных контекстах,

<sup>35</sup> В задуманном в издательстве Гржебина 11-томном Собрании сочинений Кузмина «Вторник Мэри» входил в последний том наряду с водевилями и небольшими пьесами: «1/ Куранты любви, 2/ Вторник Мэри, 3/ Голландка Лиза, 4/ Принц с Мызы, 5/ Алиса, которая боялась мышей, 6/ Снежный болван, 7/ Фея, фагот и машинист, 8/ Танцмейстер из Херстрита, 9/ Муж, вор и любовник, каких не бывало» [Договор с издательством Гржебина 1919: Л. 20], что отчасти проясняет жанр, в котором сам Кузмин мыслил свою пьесу.

<sup>36</sup> Объявление см.: Жизнь искусства. 1920. № 462. 27 мая. С. 1.

<sup>37</sup> По мнению Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина, именно о разрешении «Вторника Мэри» идет речь в дневниковой записи Кузмина от 8 февраля 1921 г.: «Забежал в Петрополь». Книжка разрешена» [Дневник 1921: 12, 444]. 30 апреля 1921 г. Кузмин пишет письмо Добужинскому, торопя его с рисунками к своим книгам (сборнику стихов «Нездешние вечера» и «Вторнику Мэри»), мотивируя спешку желанием издателя выпустить их как можно скорее: «...Авторское нетерпение, вполне понятное, конечно, еще не так важно, но самому издательству интересно скорее выпустить эти книги в силу разных соображений тактического, художественного и даже материального характера. Откладывать почти невозможно» [Тимофеев 1991b: 201]. 12 мая 1921 г. обложка была готова [Дневник 1921: 12, 470]. 4 июня Кузмин пишет: «“Вторник Мэри” вышла 4<-мя> экземплярами и это ни меня, ни Юр. не радует как-то» [Дневник 1921: 13, 458], а днем позже, 5 июня: «На обратном пути встретили Кагана со “Вторником Мэри”. <...> Я ходил к Бурцеву с “Картинками” и “Вторником”» [Там же].

<sup>38</sup> Жизнь искусства. 1921. № 746–748. 8–10 июня. С. 2.

<sup>39</sup> См. об этом: [Тимофеев 1997: 203].



каждый раз аккумулируя новые смыслы. Попробуем последовательно рассмотреть их.

Пьеса была создана в 1917 году<sup>40</sup> и демонстрирует тесную тематическую и стилистическую общность с другими текстами Кузмина этого периода. Выше мы подробно писали о той новой поэтике, которую Кузмин начинает осваивать в 1917 г., в том числе в произведениях, непосредственно связанных с февральскими событиями. Отдельные фрагменты «Вторника Мери» прямо связаны с этими текстами. Так, начальный монолог газетчика, основанный на монтажном перечислении актуальных событий, по своему построению и форме отсылает к «революционной» лирике Кузмина 1917 г., прежде всего — к стихотворению «Русская революция», художественное пространство в котором также организовано по принципу монтажа, соположения различных событий во времени:

Мчатся грузовые автомобили,  
Мальчики везут министров в Думу,  
И к быстрому шуму  
«Ура» льнет, как столб пыли. («Русская революция». — с. 631)

У пятого квартала  
Шайка обокрала  
Игральное зало!  
Министерство пало!  
Во время придворного бала  
Фрейлина упала!  
Арестовали известного нахала! («Вторник Мэри»<sup>41</sup>)

Однако действие пьесы, на что указывает начальный эпизод, развивается в условном пространстве и времени — в отличие от хронологически достоверной последовательности событий в «Русской революции». В один событийный ряд встраиваются разновременные реалии: характерное для эпохи начала НЭПа слово «трест», соседствует с фактом падения фрейлины во время придворного бала — событием, невозможным в пореволюционной России. Кроме того, описанные происшествия неравноценны: падение министерства соплагается с арестом нахала. Даже если в период создания пьесы какие-то события, упоминаемые газетчиком, имели реальные прообразы (в упоминании факта «Министру исповеданий опала!» можно косвенно усмотреть события октября 1917 г., когда министр нового Министерства исповеданий Временного правительства А. В. Карташев подвергся аресту и последующему заключению в Петропавловскую

<sup>40</sup> Мы исходим из предположения, которое, ввиду отсутствия автографов и черновиков, не представляется возможным ни подтвердить, ни опровергнуть: что «Вторник Мэри», написанный в 1917 г., и пьеса, опубликованная в 1921 г., — это идентичные (или хотя бы близкие друг другу в основных сюжетных линиях и реализованных творческих приемах) тексты.

<sup>41</sup> Здесь и далее текст пьесы «Вторник Мэри» цит. по тексту первой публикации: [Кузмин 1921b].

крепость<sup>42</sup>), то соположение их либо с максимально деконкретизированными («шайка обокрала... зало»), либо с хронологически несовместимыми фактами предельно размывает временные границы описываемого. Исходя из этого обстоятельства, можно осторожно предположить, что автор перестраивал текст «Вторника Мэри» с целью устранить прямые хронологические соответствия.

«Вторник Мэри» похож и на другие тексты Кузмина 1917 г. Одним из знаковых сближений становится акцентный стих, который автор впервые начал широко использовать именно в своей революционной лирике. Впечатление неровного ритма в отдельных частях пьесы достигается выделением реплик в отдельные строки:

Дама:  
Алло, алло!  
Молодой человек:  
Вы, Мэри?  
Не помешал ли я вам спать?  
Не разбудил?  
Дама:  
В известной мере.

Или:

Пилот:  
Прогулка наша  
Кончается.  
Дама:  
Мы вечером в спектакле?..

Такое построение текста позволило сразу двум рецензентам отметить влияние на «Вторник Мэри» поэтики Маяковского: «Интересны ритмы, рифмы, метафоры. Еще интереснее неожиданный уклон к “маяковщине”, проявляемый Кузминым во “Вторнике Мэри”» [Голлербах 1921]; «стиль письма повторяет манеру Маяковского, а порою переходит в частушку» [Джикилль 1920]. Как мы показали ранее, опыты Кузмина 1917 г. ориентировались в том числе и на манеру Маяковского, что также считывали критики.

«Вторник Мэри» встраивается в стратегию Кузмина 1910-х гг., продолжая начатое автором в это время обращение к простым сюжетам и «опрошение» стиля. Кузмин использует не только традиционных для комедии дель арте персонажей, но и «избитый», ходульный сюжет (любовный треугольник с последующим самоубийством), намеренно утрируя его простоту. В этом можно усмотреть следы высказанной им несколько лет назад установки: «Новизна сюжетов скорее всего изнашивается. Почти все великие произведения имеют избитые и банальные сюжеты, предо-

---

<sup>42</sup> Если видеть в этом упоминании реалию, а не простое совпадение, то это обстоятельство подкрепляет нашу догадку о времени написания «Вторника Мэри» — осень 1917 г.

ставляя необычайные вещам посредственным» («Раздумья и недоумения Петра Отшельника», 1914 [Кузмин 2000b: 363]). Несмотря на условность пространства, некоторые реалии художественного мира пьесы опознаются читателем как современные ему (или, по крайней мере, не слишком отдаленные во времени) — трест, полет на аэроплане, телефонистка и др. Старый сюжет, разворачиваемый в современных реалиях, — излюбленный прием Кузмина-прозаика дореволюционных лет (отметим, впрочем, что современность во «Вторнике Мэри» — эстетская, а вовсе не «злоба дня»).

С другой стороны, в тексте пьесы можно обнаружить слой, который более актуален для читателя 1921 г., уже знакомого со сложными техниками кинематографического монтажа. В пьесу введены сцены, требующие дополнительных средств визуализации (разговор по телефону, включающий в себя изображение оживленной улицы между говорящими), художественно обоснованная смена крупных и общих планов («Дама спит. Сон над ней танцует, прощаясь, и все не может покинуть. С улицы военный марш чуть слышен»), а также сложное «перетекание» одной сцены в другую (речь продавца газет постепенно растворяется в уличном шуме, сменяясь крупным планом Мэри). Это влияние было считано критиками, пытавшимися охарактеризовать своеобразие пьесы ссылками на ее «кинематографичность» [Винокур 1921]; Эрих Голлербах назвал «Вторник Мэри» «кинематографической фильмой, конспективно рассказанной на тридцати семи страницах» [Голлербах 1921]. Приемы, заимствованные из кинематографии, отражают интерес Кузмина к кино, активизировавшийся после революции<sup>43</sup>, когда он посещал «кинемо» едва ли не ежедневно, предпочитая немецкие и американские картины, в которых в то время активно исследовались возможности монтажа, семантическая нагруженность планов и технические новации.

Однако сквозь современную тематику и «футуристическую» поэтику без труда просвечивает «символистский» слой «Вторника Мэри». Центральный сюжет «Вторника Мэри» — любовная коллизия, разыгранная традиционным для драматургии начала XX в. треугольником: печальный Пьеро — молодой человек, совершающий в итоге самоубийство, пронырливый и успешный в любви Арлекин-Пилот, Коломбина-Мэри. Возвращение автора к этой теме отметили в двух из четырех известных откликов на пьесу: «Миниатюрная пьеска Кузмина <...> — есть новое разрешение несложной, поверхностной, если хотите, ставшей даже пошлой сюжетной схемы: она любит другого, он стреляется» [Винокур 1921]; «Канва старая, очень старая, но рисунок новый и тонкий» [Кричевская 1921].

История персонажей комедии дель арте повторяется в пьесе дважды — ее дублирует представление в театре, в котором прообразы героев названы открыто: «На сцене Пьеро вздыхает в кукольном саду при маленькой луне. Коломбина склоняется к нему и замирает банально, пока

---

<sup>43</sup> Об этом см.: [Ратгауз 1992], там же — о спорадическом влиянии кинематографа на творчество Кузмина до 1917 г.

не затренькала гитара Арлекина...». Появление вставного театрального представления отсылает к другим произведениям Кузмина с схожим сюжетом: комедии «Венецианские безумцы» (1912)<sup>44</sup> и пантомиме «Духов день в Толедо» (1915). Помимо этого, магистральный сюжет пьесы разрабатывается в нарочито условных декорациях (пейзаж, над которым пролетают Мэри и пилот, назван «раскрашенной географической картой») и сопровождается актуализацией темы живого и неживого (персонажи «Вторника Мэри» названы «куклами живыми или деревянными»). Такое соположение отсылает к самому известному любовному треугольнику театра символизма — «Балаганчику» Блока (в создании которого Кузмин некогда принял участие)<sup>45</sup>.

При внимательном прочтении становится ясным, что диалог с Блоком<sup>46</sup> ведется Кузминым не только на поле «Балаганчика», он глубже и разнообразнее. Один из лейтмотивов «Вторника Мэри» — «зеленая звезда». Впервые она появляется в монологе маникюрши («А зеленая звезда, / Как всегда, / Холодна и лучезарна»); затем упоминается, что Молодой человек сидит в конторе «под зеленой лампой»; в посмертном письме этого же героя лампа появляется вновь: «Что при лампе зеленоватой / Мое сердце по вас изныло?»; в финальном монологе шофера дважды упоминается звезда: «...пассажир / Разбужен утренней звездой» и «Над садом, там, видна всегда / Одна звезда, — / Мороженный осколок злата». Частотность упоминания этой детали в небольшом произведении сама по себе примечательна. Интерпретировать ее становится возможным, обратившись к творчеству Блока, в чьей статье «Безвременье» (1906) впервые появляется образ зеленой звезды. Автор описывает русскую действительность как «бесцельное стремление всадника на усталом коне, заблудившегося ночью среди болот. <...> Глаза его, закинутые вверх, видят на своде небесном одну только большую зеленую звезду» [Блок 1960–1963: 5, 75]. Согласно выводу К. Ф. Тарановского, зеленый свет появляется здесь неслучайно и отражает закономерности цветовой символики в творчестве Блока: часто этот цвет «связан с загадочными, пугающими образами и даже является деталью контекста, говорящего о смерти и вечном покое» [Тарановский 2000: 331]<sup>47</sup>.

В лирике Кузмина зеленый колорит появлялся и до 1917 г. Природный зеленый имел положительные или нейтральные коннотации: «Сквозь зелени веселые / Луга видны давно» («Пасха», 1910. — с. 186). Начиная с 1910-х гг. зеленый цвет становится постоянной приметой возлюблен-

<sup>44</sup> См. анализ этой пьесы в: [Винокуров 2004]. О других примерах использования треугольника персонажей из комедии дель арте см.: [Солнцева 2017: 30–64].

<sup>45</sup> О «кукольной» теме в «Балаганчике» см.: [Громов 1966; Федоров 1972]. См. также комментарий О. А. Кузнецовой к стихотворению «Клеопатра» (1907) в: [Блок 1997–: 2, 776].

<sup>46</sup> О проблеме «Кузмин и Блок» см.: [Шмаков 1972].

<sup>47</sup> Продолжение этих рассуждений Тарановского см. также в примечании 4: [Тарановский 2000: 341–342].

ного<sup>48</sup>: «Но так пленителен твой глаз зеленоватый, / И клоуна нос, и губ разрез! / Так хочется обнять и нежно прикоснуться» («Оттепель», 1911. — с. 159), «Малиновый, зеленый, желтый цвет — Твои цвета. Увидишь ли привет?» («Бисерные кошельки», 1912. — с. 271) (см.: «зеленый доломан» из цикла «Холм вдали», 1912). Также в колористике Кузмина зеленый — цвет предрассветного неба: «Солнце тускло, сонно смотрит из-за розовых завес, / А меж туч яснеет холод зеленеющих небес» (Из цикла «Флейта Вафилла», 1907. — с. 78); «В раскосый блеск зеркал забросив сети, / Склонился я к заре зеленоватой» («В раскосый блеск зеркал...», 1922. — с. 468) и т. д.

Образ зеленой звезды<sup>49</sup> существовал в лирике Кузмина в 1910–1912 гг. независимо от блоковской трактовки. «Зеленая звезда» вбирает в себя символику возлюбленного, сопутствует любовным утехам и похождениям: «И спутницей любви неколебимой / Лучит звезда зеленый свет, любимый» (Из цикла «Осенний май», 1910. — с. 151)<sup>50</sup>. Однако использование этого образа во «Вторнике Мэри» отлично от сложившейся традиции: в пьесе «звезда» выступает субститутутом невидимых сил, управляющих людьми и их судьбами, взирающих свысока, безучастных к происходящему. Изменение значения можно объяснить перениманием чужой традиции — блоковской, в которой естественный зеленый цвет несет негативные коннотации, он «неприятный, устрашающий» [Тарановский 2000: 342], а зеленая звезда является символом безысходности. На металитературность пьесы указывает и ультрасимволистский контекст, в котором образ зеленой звезды впервые появляется в пьесе: «Выстрел был не очень тих, / Словно стих, / Стих тупой Эмиль Верхарна, / А зеленая звезда, / Как всегда, /

<sup>48</sup> Что в итоге приведет к особой роли зеленого цвета (одновременно потустороннего, губительного и природного) в символике цикла «Форель разбивает лед». О символике зеленого цвета в цикле «Форель разбивает лед» см.: [Б. М. Гаспаров 1989; Одесский 2010; Панова 2017а; Панова 2017б].

<sup>49</sup> Образ «звезды» имеет и другое значение. В лирике Кузмина с начала 1920-х гг. проскальзывает образ театральной звезды — украшения сцены, намеренно игрушечной (видно приспособление, с которого она спускается), маркирующей ненастоящий театральный мир: «Звезда дрожит на нитке, / Подуло из кулис...» («Летающий мальчик», 1921. — с. 504) или «Дымок сладелый вьется, / На завесе — звезда» («Выноска вторая» из «Панорамы с выносками», 1926. — с. 549). Так «зеленая звезда» оказывается потенциально вписанной и в другую образную систему — театра, искусственного, пародийного мира, что, в свою очередь, инверсивно отражает символистскую топику, придавая ей оттенок искусственности.

<sup>50</sup> Дополнительный пласт к нашей интерпретации может добавить еще одно постоянное значение образа «звезды» у Кузмина — «Венерина звезда», звезда влюбленных. См.: «Утро ясно и прохладно, / Путь — открыт, звезда горит, / Так любовно, так отрадно / Спутник милый говорит» (из цикла «Радостный путник», 1907. — с. 93), «Я тихо от тебя иду, / А ты остался на балконе. <...> / Я вижу бледную звезду / На теплом, светлом небосклоне» (из цикла «Холм вдали», 1912. — с. 241), «Похожа ли моя любовь / на первую или на последнюю, / я не знаю, / я знаю только, / что иначе не может быть. / Разве Венерина звезда / может не восходить» (из цикла «Ночные разговоры», 1913. — с. 256), стихотворение «Звезда Афродиты» (1921) и др.

Холодна и лучезарна». В одной небольшой строфе собраны имя одного из родоначальников французского символизма, характерно-блоковский образ и эпитет «лучезарный», характерный для образности поэзии начала 1900-х гг. Кузмин усиливает символистский пласт, делая его очевидным и недвусмысленным, подчеркивая важность тех значений, которые он привносит в пьесу.

Заимствуя образ «зеленой звезды» у Блока, Кузмин обозначает свое отношение к миру, изображенному в пьесе. Это та самая безнадежная, предрешенная наперед «русская действительность» из статьи Блока, которую поэт описал так: «...всюду, куда ни оглянешься, — даль, синева и щемящая тоска неисполнимых желаний. <...> Не к чему стремиться, потому что все уже достигнуто; на всем лежит печать свершений. Крест поставлен и на душе, которая, вечно стремясь, каждый миг знает пределы свои» [Блок 1960–1963: 5, 75]. В мире «Вторника Мэри» происходят различные события, но все они определены заранее (самоубийство молодого человека предвещают слова маникюрши и постановка в театре), а произойдя, ничего не меняют: «Вор, кот, иль кукольный кумир, / Скрипач, банкир, / Самоубийца ль, — та же плата!». Подобно тому, как блоковский всадник, обреченный видеть всегда одну-единственную зеленую звезду, бесцельно блуждает по болоту, зеленую звезду всегда уготовано видеть героям кузминской пьесы: «Над садом, там, видна *всегда*, / Одна звезда...». Этот мир лишен собственной воли, так как управляется не людьми, а неведомыми им силами — судьбой, роком<sup>51</sup>.

Блоковский подтекст пьесы подсвечивает и другие ее приметные детали, например, имя героини<sup>52</sup>. Несмотря на частотность имени «Мэри»

<sup>51</sup> Переосмысленная через блоковский образ тема рока, маркером которой служит образ «зеленой звезды», появляется в другом стихотворении Кузмина 1917 г. — «Белая ночь»:

Загоризонтное светило  
И звуков звучное отсутствие  
Зеркальной зеленью пронзило  
Остекленелое предчувствие.  
<...>  
Глядит, невидящее око,  
В стоячем и прозрачном мреяньи.  
И только за небом, высоко,  
Дрожит эфирной жизни веянье (с. 422).

Здесь также упоминается зеленый цвет. В этом образе кузминское значение — как характерного цвета предрассветного неба — сопоставляется с блоковской символикой зеленой звезды, сияющей над «безвременьем». Развивается тема строчек «Над садом, там, видна всегда / Одна звезда...»: светило глядит как око, за которым угадывается еще более высокая инстанция — «эфирной жизни веянье».

<sup>52</sup> На возможную связь двух Мэри указал и Голлербах: «Мэри Кузмина ничем не напоминает Мэри Блока и еще менее ту Мэри, за здоровье которой пил при закрытых дверях Пушкин. Кузминская Мэри — дама петербургская, всем слишком хорошо знакомая и уже потому не очень занятная» [Голлербах: 1921].



в традиции символизма<sup>53</sup>, Кузмин в своей лирике до 1917 г. упоминал его только как имя Девы Марии (см. цикл «Праздники Пресвятой Богородицы» (1909), стихотворение «Мария Египетская» (1912) и др.). В 1917 г. в творчестве Кузмина появляются сразу две Мэри — наша Мэри и героиня «Танцмейстера с Херестрита». Ориентация «Вторника Мэри» на «Балаганчик» позволяет говорить о важности блоковских коннотаций имени «Мэри»: как известно, первоначально Коломбину из «Балаганчика» звали Машей [Блок 1997–: 6.1, 168]. Имя Мария выбирает себе Незнакомка из одноименной блоковской пьесы. Оно будет изменено Хозяйкой салона на «Мэри», причем к нему присоединится низменный сюжет — Марию из «Незнакомки» принимают за проститутку<sup>54</sup> (хотя статус и профессия Мэри Кузмина не определены, ее реплика «Мадам я Butterfly» вызывает в памяти род занятий героини одноименной оперы Пуччини).

Можно также отметить и повторяющийся во «Вторнике Мэри» мотив «заметания снегом»: «Все завееет нежным снегом, / Не найдешь весенних ям», «И разрезаемый эфир заблещет, / Как снег зимы» и т. д., который можно спроецировать на мотив разгула «метельной стихии» в сборнике Блока «Снежная маска» (1907)<sup>55</sup>. Отметим, что вторая часть блоковского сборника — «Маски» — обыгрывает выдуманность, ненатуральность мира: «Ах, вы сами в сказке, рыцарь!» («Тени на стене» [Блок 1997–: 2, 166]). Наконец, можно говорить и об еще одном возможном блоковском подтексте. В сцене полета Мэри и пилота присутствуют строки: «А я одни полеты знаю, — страсти, / Полет мечты»; полет как метафора реальности появится вновь в финальном монологе шофера: «В стекле мелькнет летучий мир, — / И пассажир / Разбужен утренней звездой. / <...> Ах, все равно, летим, летим, / Куда хотим, <...> / Дыми, бензин, / Отяжеленный облаками!». Такой ракурс темы, усиленный словосочетанием «летучий мир», отсылает к стихотворению Блока: «Миры летят. Года летят...». Продолжение этой строки: «...Пустая / Вселенная глядит в нас мраком глаз» [Блок 1997–: 3, 25] — развивает идею трагичности, бессмысленности существования. Жизнь у Блока — «...безумный, неизвестный / И за сердце хватающий полет», что подсвечивает минорную тональность «Вторника Мэри».

Примеры, число которых можно увеличить, подтверждают нашу гипотезу: «Вторник Мэри» писался Кузминым с оглядкой на творчество Блока. В художественном отношении автор сопоставляет блоковскую идею мира, обреченного на трагически бессмысленное существование, и другую тему — рока, управляющего всем живущим. В более широком контексте

<sup>53</sup> Об этом см. комментарий Ю. К. Герасимова и Д. М. Магомедовой к пьесе «Незнакомка»: [Блок 1997–: 6.1, 515–516]. См. также: [Безродный 1989].

<sup>54</sup> См. рецензию на «Незнакомку» Д. В. Филофова: «Сначала были у него <Блока — А. П.> проникновенные гимны “Прекрасной Даме”, к Деве Марии, а затем Мария превратилась каким-то фокусом в Мэри, героиню «Незнакомки»» [Филофов 1907].

<sup>55</sup> О нем см. классическое исследование З. Г. Минц: [Минц 1999: 99–179].

Кузмин объединяет формальные поиски, начатые им в середине 1910-х гг. и достигшие пика во время революции, с возвращением к образности русского символизма. Появление последних характеристик сложно объяснить, исходя из уже существующих знаний о писательской стратегии и тематических предпочтениях автора, который, начиная с середины 1910-х гг. все более и более удалялся от репутации писателя, слава которого связана с модернизмом.

Еще более необъяснимым в этом контексте предстает публикация «Вторника Мэри» в 1921 г. В этом невозможно видеть только желание автора хоть как-нибудь издать текст. Кузмин понимает сложившуюся к началу НЭПа культурную ситуацию: в рецензии на пьесу Р. Лотара «Король-Арлекин» (март 1919 г.) он с иронией высказывается о попытке реанимации на сцене постановки, сопровождаемой всеми атрибутами «театральных исканий 1906–1907 годов»: «Конечно, пьеса символическая; конечно, действуют персонажи итальянской комедии; конечно, постановка условная; конечно, введен щедро пантомимический элемент; конечно, застывшие позы и истошная декламация, которая считалась необходимой спутницей пьес Метерлинка и Пшибышевского...» [Кузмин 2000b: 168]. И хотя о самой постановке критик говорит как о «цельной интересной работе», он тем не менее ставит под сомнение необходимость воскрешения театра прочно забытого времени: «... заставить с интересом смотреть в сотый раз коломбин и арлекинов — задача нелегкая и выполнена искусно. Другой вопрос — стоит ли игра свеч. Я не знаю. Вероятно, стоит, раз люди этим занимаются» [Там же: 168–169]. Однако в следующем же месяце — апреле 1919 г. — Кузмин пытается впервые опубликовать «Вторник Мэри», подписывая договор с Гржебиным. В одно и то же время Кузмин-рецензент говорит о неуместности возвращения театра «арлекин и коломбин» в новый культурный ландшафт, а Кузмин-драматург готовит для первой публикации свою пьесу, в которой невозможно не слышать отзвуки «Балаганчика», поставленного как раз в упомянутый им сезон 1906/1907.

Как мы показали ранее, в дневниковых записях и произведениях Кузмина с конца 1917 г. сквозит разочарование в действительности, ощущение бессилия перед лицом происходящих перемен. «Вторник Мэри» вобрал в себя эти настроения автора, однако выбранная форма псевдо-кукольной постановки привносит в описание трагических конфликтов элемент игры и гротеска. Начальный монолог газетчика, хотя и кратко обрисовывает временной контекст (в котором присутствуют «социалисты», «министерство», «угольный трест», «акций понижение»), делает это для того, чтобы на его фоне развилась не настоящая революция, а «представление... для кукол живых или деревянных». Реальность утрачивает свой онтологический статус, превращаясь в подмостки для театральной постановки. При всей ориентации на творчество Блока и использовании определенной сюжетной схемы, имеющей богатую историю в том числе и в русской литературе, во «Вторнике Мэри» отсутствует серьезность подхода, свойственная симболи-

стскому театру. Легкая занимательная форма, поверхностные шаблонные герои и общая миниатюризация и денатурализация представленного мира переводили повествование в модус иронии. Это не уничтожило атмосферу безвыходности, ужаса перед настоящим, составляющую нерв пьесы, но опосредующее отношение автора сгладило острые углы и сделало трагедийную направленность «Вторника Мэри» имплицитной, но не явленной читателю до конца. Контекст начала 1920-х гг. сделал возможным актуализацию кинематографических приемов, что почти нивелировало все другие смыслы и проекции: пьесу сразу начали рассматривать не как «пьесу для актеров», а либо как кукольное представление, либо как «кинематографическую фильму».

Издание пьесы, атмосфера которой пропитана духом начала века (влюбленность, полеты, зала театра, самоубийство из-за несчастной любви и т.д.), встраивается в череду предприятий автора по публикации и републикации своих произведений. В 1921 г. выходят сразу несколько книг Кузмина: «Вторник Мэри», два новых сборника стихов — «Нездешние вечера» и «Эхо» (последний, впрочем, составлен из стихотворений 1915–1919 г., ранее не опубликованных или единожды появившихся в печати). В то же время публикуется нотное издание «Александрейских песен» — книги, составившей литературную славу автора. Кузмин массировано возвращается в литературный процесс, напоминая о себе как новыми произведениями, представляющими его изменившуюся поэтику, так и старыми, тесно связанными со временем становления его репутации (показательно то обстоятельство, что книга «Эхо» вышла в издательстве «Картонный домик», название которого было заимствовано из тематически связанных одноименной повести (1907) Кузмина и стихотворения из цикла «Прерванная повесть» (1906–1907)<sup>56</sup>). Как мы уже показывали ранее, Кузмин охотно прибегал к наиболее тиражируемым

<sup>56</sup> Издательство задумалось Александром Ивичем (И. И. Бернштейном), младшим братом лингвиста С. И. Бернштейна, в конце 1920 г. и преследовало две цели — «пропагандировать творчество тех, чьим талантом восхищался издатель, и сберечь то, что подвержено исчезновению в годы гибели культуры» [Богатырева 2006: 104]. Марку издательства и обложку для «Эха» сделал художник А. Я. Головин, близкий знакомый Кузмина. Одним из первых и самых известных предприятий издательства стал сборник статей «Об Александре Блоке» (Пг., 1921), лейтмотивом которого стала гибель поэта на фоне гибели культуры, что передавало «Картонному домику» определенную репутацию: «Общий тон статей — крайне пессимистический, подчас — трагический. Гражданский пафос, откровенно высказанный, — в утверждении, что при новом режиме культура обречена на уничтожение. Гибель культуры не обсуждается, а констатируется как истина бесспорная и не требующая доказательств» [Там же: 102]. Книга Кузмина была составлена из неопубликованного материала и не имела четкой концепции, что сказалось впоследствии на низкой оценке сборника самим автором (см. дневниковую запись от 18 октября 1931 г., где «Эхо» получает по десятибалльной шкале оценку 2). Об истории издательства «Картонный домик» и участии его в судьбе Кузмина см. воспоминания И. И. Бернштейна: [Богатырева 2006; Богатырева 2009], а также: [Воскобоева 2020: 7–42].

своим образам и былой славе, когда того требовала его пошатнувшаяся репутация. К тому же «Вторник Мэри» органично сочетал ожидания от драматургии автора с новой поэтикой: сюжет отсылал к эпохе начала 1900-х гг., а кинематографические приемы обеспечили пьесе актуальное звучание.

Возвращение Кузмина к себе образца 1900–1910-х гг. было отмечено в рецензиях на «Вторник Мэри». Критик берлинской газеты «Голос России» поэт Е. В. Рабинович, подписывавшийся псевдонимом «Е. Раич», относился к факту такого самоповторения Кузмина с ностальгическим умилением, подмечая, что в пьесе «все по-старому — от бумаги, заставок и тщательно подобранных шрифтов, до капризных, нежных и острых стихов Кузмина» [Раич 1921]. В то же время рецензент пролетарского литературного журнала «Грядущее» называл поэзию «Вторника Мэри» «кукольной и деревянной», делая акцент на том, что автор пьесы не может принять новой действительности, поскольку всецело захвачен апологией старого мира: «Здесь видна хоть физиономия автора по его отношению к историческим событиям и по его неверию в какое бы то ни было лучшее, в осуществимость мечты о нем» [Кий 1921b].

В. В. Маяковский был солидарен с критиком «Грядущего». В очерке «Семидневный смотр французской живописи» (1922) писал следующее: «Яковлев. Портрет. Сидит дама. Живая. В руках и на столе книжки: Кузьмин <sic!> “Вторник Мери”, Ахматова “Подорожник”» [Маяковский 1955–1961: 4, 242]<sup>57</sup>. Соположение на портрете издания пьесы Кузмина и вышедшего в 1921 г. сборника стихов А. А. Ахматовой «Подорожник» демонстрировало привязанность портретируемой к новейшей литературе, эстетизм и элитизм. «Вторник Мэри» предстает в этом контексте как типичное произведение модернистской литературы. Примечательно, что обе изображенные книги вышли в одном и том же году в одном издательстве («Петрополис»), обложки для обеих книг выполнил Добужинский; внешне они тоже похожи — миниатюрные изящные издания признанных поэтов<sup>58</sup>. Такая литература и антураж представляются Маяковскому уже безнадежно устаревшими, как и стиль живописи Яковлева, уступающий в технике современным возможностям печати и фотографии: «Заглавийки книжек выведены с потрясающей добросовестностью. Уди-

<sup>57</sup> Впервые указано: [Селезнев 1989: 86]. Речь, по всей видимости, идет о выставке художников А. Е. Яковлева и В. И. Шухаева в парижской галерее Барбазанж в 1922 г. Яковлев, известный портретист, представил на выставке одну из своих работ — к сожалению, эта картина не обнаружена в дошедших до нас списках полотен и каталогах художника.

<sup>58</sup> Ахматова и Кузмин в критике 1920-х гг. нередко упоминались рядом. Поэты давали совместные литературные вечера (См., например, вечер 26 июля 1922 г.: Хроника // Жизнь искусства. 1922. № 29 (852). 25 июль. С. 5), а чуть позже возглавили список главных поэтов Петрограда: «В Петербурге есть три общепризнанных поэта: Сологуб, Ахматова и Кузмин» [Адамович 1923]. Подробнее об отношениях авторов см.: [Тименчик, Топоров, Цивьян 1978].

вительно. Зачем делать от руки то, что можно напечатать» [Там же]. Подбирая оформление для книжки, автор не мог не понимать, как будет воспринято его новое произведение — однако такая рецепция, как и декларативный разрыв с прежними союзниками — авангардистами и футуристами, была частью стратегии автора и отражала новые тенденции в его творчестве.

### 3.3. Динамика темы «кукольности» в творчестве Кузмина 1917–1921 гг.

Текст «Вторника Мэри» обращает на себя внимание тем, что некоторые его особенности не находят параллели с другими драматическими произведениями Кузмина. В первую очередь это можно сказать о подзаголовке пьесы («Представление в трех частях для кукол живых или деревянных»), не похожем на традиционные подзаголовки пьес автора, обычно указывающие на жанр и количество сцен («Голландка Лиза. Пастораль в одном действии с танцами и пением», 1910; «Танцмейстер с Херестрита. Водевиль в 1-ом действии с пением и танцами», 1917). На первый взгляд кажется, что подзаголовок «Вторника Мэри» говорит о том, что пьеса предназначена для кукольного театра. В творчестве Кузмина был и такой прецедент: «Кот в сапогах. Сказка для кукольного театра в 3-ех действиях» (1923), однако заметно, что типологически подзаголовок «Вторника Мэри» отличается и от него. «Представление в трех частях для кукол живых или деревянных» не отвечает на вопрос о постановке, а ставит другие: если «куклы деревянные» — это марионетки, то кто тогда «куклы живые»? Если это актеры, то зачем их скрывать за сложной метафорой? Каков жанр постановки, указанной как «представление» (на фоне обычных для Кузмина «водевилей», «пасторали», «комедии»)?

Мы уже отмечали, что «Вторник Мэри» меньше всего похож на представление, которое можно сыграть на сцене. В нем отсутствуют традиционные композиционные части драматургического текста (что нехарактерно для драматургии Кузмина): нет списка действующих лиц (что делает невозможным подсчет их точного количества: например, шофер в начале и конце третьего действия — это один и тот же шофер или два разных?), отсутствует деление на сцены и действия. События пьесы охватывают один день, что отличает ее от небольших односюжетных водевилей автора и роднит с более протяженными во времени сценическими произведениями, такими как «Комедия о Мартиниане» (1908) или «Счастливый день, или Два брата» (1918). Обилие «интермедий» и монологов случайных персонажей замедляет развитие действия. Приемы, требующие усложненных средств визуализации (разговор по телефону, включающий в себя изображение оживленной улицы между говорящими), метафорические описания («сон танцует над Мэри») делают этот текст не сценическим ни на «кукольной», ни на «живой» сценах. Эту особенность чувствовал и автор, который никогда не стремился поставить «Вторник Мэри» на сцене, хлопоча прежде всего о ее публикации.

Строго говоря, во «Вторнике Мэри» нет никаких указаний на то, что пьеса повествует о куклах или должна разыгрываться куклами: ее герои — живые люди. Однако обойти вниманием заявленную в подзаголовке «кукольную» тему нельзя, тем более что она образует композиционное кольцо: начинающаяся подзаголовком «представление... для кукол» пьеса заканчивается возвращением к кукольной теме: «Вот, кот иль кукольный кумир». Мы будем рассматривать «кукольность» как тему, образуемую специфическими мотивами (мотивы ожившей куклы, куклы, управляемой кукловодом и т. д.) и образами, проследив, в каких произведениях Кузмина разных лет подобная тема возникает, какие смыслы актуализирует и какое место в ряду таких произведений занимает «Вторник Мэри».

До создания «Вторника Мэри» в творчестве Кузмина «кукольная» тема появлялась исключительно редко<sup>59</sup>. Впервые она обнаруживается в рассказе 1916 г. «Смертельная роза»<sup>60</sup>, где она возникает сразу в гофманианском контексте: это история об ожившей кукле, в которую влюбляется главный герой. Героиня рассказа сравнивается с «жуткой» куклой: «Из-за белой кисеи явственно, с каждой секундой все яснее и яснее, выступало лицо прекрасной женщины <...> Даже на портрете казалось, что женщина держится неподвижно до странности, до какой-то жуткой кукольности» [7, 389]. В ее описании впервые соплагаются мотивы «кукольности» и «механистичности», маркирующие ее инаковость, иномирность:

...теперь его привлекала не видимая ее кукольность и автоматичность, а наоборот, ему хотелось, чтобы движения Розалии сделались гибкими и нежно выразительными, чтобы черты ее изменялись сообразно изменению чувств, чтобы эти стоячие, словно пустые, глаза загорались и потухали от любви, чтобы голос приобрел больше, хотя бы и более обыкновенных, оттенков [7, 391–392].

Связка мотивов «кукольности» и автоматизма развивается в произведениях Кузмина следующих лет: во «Вторнике Мэри» и водевиле 1917 г. «Танцмейстер с Херестрита» (героиню которого также зовут Мэри). На первый взгляд, финал водевиля счастливый (Мэри соединяется со своим возлюбленным Эдуардом), однако резонерский монолог танцмейстера не позволяет трактовать этот сюжет однозначно:

<sup>59</sup> Любопытно, что кукольные мотивы, не будучи разработанными в творчестве Кузмина, были привнесены в формирование его репутации извне — критиками и рецензентами, став частью образов эстета или стилизатора. См., например, в рецензии Блока на «Сети» (1908) размышления о лирическом герое ранних стихов Кузмина: «Перед нами — новоявленный российский воздыхатель, “москвич”, не “в гарольдовом плаще”, а в атласном “камзоле”, чувствительный и *немного кукольный* <Курсив наш. — А. П.>» [Блок 1960–1963: 5, 292]. Другой пример — сравнение творчества писателя с миниатюрной живописью в рецензии А. Гвоздева на «Военные рассказы»: «...его рассказы на “военные” темы напоминают изящные картинки битв и сражений, которые можно видеть на фарфоровых безделушках. Особенно глубоких мыслей мы не найдем в этой миниатюрной живописи...» [Гвоздев 1915а: 138].

<sup>60</sup> Датировка по: [Списки РГАЛИ: л. 5., л. 11]. Рассказ был впервые опубликован в: Северные записки. 1917. № 1. С. 7–19.



Герой пришел тут деловой,  
Плод американизма:  
Он объяснит аффект любой  
Посредством механизма,  
Он чувствами не дорожит,  
Их гонит вон за двери... [Кузмин 1994а: 1, 201]

Связь «американизма» и «механизма» дополнительно усилена рифмой: успех Эдуарда («американского молодого человека») вызван его пренебрежением чувствами. «Механистичность» героя, прямо не явленная в тексте, присутствует в нем намеком — на нее указывает его происхождение. Кузмин подступает к теме соотношения живого и искусственного — последнее маркирует себя нетипичными, неправильными для человека «механистическими» поступками, превалирующими над человеческими чувствами.

«Вторник Мэри» можно считать важным текстом для оформления кукольной темы в творчестве Кузмина. Центральным мотивом пьесы становится взаимопроникновение живого и неживого: он присутствует как в подзаголовке «Вторника Мэри» («...кукол живых или деревянных»), так и в самом тексте пьесы, безотносительно к тому, играют ее люди или куклы — потому что «куклами» в подзаголовке объявлены все живые существа, что справедливо отметили Дж. Шерон («The subtitle of Kuzmin's melodramatic play, "a show in three parts for live or wooden puppets" <...> underlines its affinity to Kuzmin's vision of life as a show, a puppet play» [Cheron 1982: 193]) и П. В. Дмитриев («...драматические артисты расцениваются тоже как куклы, но "живые", и уравниваются в правах с куклами "мертвыми" (т. е. деревянными)» [Дмитриев 2013: 41]). Идею, что мир пьесы населен именно куклами, поддерживает появление «ненужных» на первый взгляд персонажей — продавца газет, маникюрши, трубочиста, шофера — в коротких интермедиях. Каждый из них произносит монолог, в котором акцентируется механистичность, повторяемость их действий: «стою на своем месте я» (продавец газет), «ногти, ногти замшей тру» (маникюрша), «Я по крышам крысой лажу, / Трубы чищу, чищу сажу» (трубочист), «Все один и тот же путь» (шофер). Любовная коллизия «Вторника Мэри» дублируется не просто приемом *mise en abyme* — роль вставной пьесы исполняет кукольное представление. С одной стороны, такой художественный прием делает мир пьесы еще более условным; с другой — подчеркивает сходство кукольной и «человеческой» драм. Пейзаж, который видят Мэри и Пилот из окна самолета, описывается как рисунок: «как раскрашенная географическая карта. Странно, что птицы не крупнее и не видать на солнце рожи»; тот же прием — в финальном монологе шофера: «В окне карикатуры пар». Все это, а также многочисленные отсылки к «Балаганчику», подводят читателя к восприятию мира «Вторника Мэри» как условного, кукольного. Кукольность трактуется как пугающее свойство обреченного на вечное повторение мира.

В 1918 г. Кузмин пишет два детских произведения, прямо или косвенно связанных с темой кукол. Первое, «Пролог к сказке Андерсена "Пастушка

и трубочист”» и «Эпилог» к ней же, обыгрывает сюжет сказки, которой предпосланы эти рамочные элементы. В «Прологе» Сказочник рассказывает о куклах, оживающих, когда их никто не видит:

Верьте, куклы могут жить,  
Двигаться и говорить,  
Могут плакать и смеяться,  
Но на все есть свой же час,  
И живут они без нас,  
А при нас всего бояться (с. 399–400).

Эпилог обрамляет повествование, вновь намекая на одушевленность кукол:

Уж скоро солнце заиграет,  
Стирать придет служанка пыль  
И ни за что не угадает,  
Все это сказка или быль... (с. 401)<sup>61</sup>

Второе — пьеса Кузмина для детского театра «Счастливый день, или Два брата». В ней не содержится прямых указаний на то, что постановка осуществляется куклами или в кукольном театре, однако сценическое решение, предложенное режиссером А. А. Брянцевым в декорациях О. Ю. Клевера, обыгрывало именно эту тему и, в сущности, повторяло идею «Пролога»:

Постановка выдержана в игрушечном стиле. Декорация представляет собою китайский ящичек из-под чая. В этом ящичке и нашли себе приют все действующие лица драмы. При начале представления зрители видят ящик лежащим крышкой кверху, затем приходят двое слуг-китайцев и переворачивают его крышкой к зрителям... крышка раздвигается, и из ящика появляются действующие лица. По окончании каждого действия они опять уходят в ящик и задвигают крышку [Брянцев 1919: 34, 36]<sup>62</sup>.

Хотя мы не можем с точностью утверждать, имел ли какое-то отношение к выбору сценографии «Счастливого дня» сам автор, создание

<sup>61</sup> Несмотря на то что творчество Г.-Х. Андерсена важно для культурного сознания эпохи, критическая рефлексия над творчеством датского сказочника не была характерна для Кузмина, хотя его имя встречается в статьях, всегда отсылая к сказочным темам (например, в статье «К. А. Сомов», 1916/1921). См. также рецензию «Андерсеновский Добужинский» (1919) на постановку сказок Андерсена К. К. Тверским и М. В. Добужинским в «Привале комедиантов», которую Кузмин помогал организовать. Эта рецензия предшествует рассуждениям Кузмина о кукольном театре. К сюжету сказки Андерсена «Соловей» Кузмин обращался в своем рассказе «Зеленый соловей» (1915) и в пьесе для детского театра «Соловей» (1922).

<sup>62</sup> Брянцев написал также заметку-предупреждение зрителям, в которой в сказочной манере описал свое сценическое решение: «Осторожно приоткрыли мы крышку ящичка и... вы только представьте наш восторг, — наша фантазия не обманула нас, — Китай, наш милый сказочный Китай, с его косоглазыми китайцами, снова ожил перед нашими по-детски изумленными взорами» [Брянцев 1918]. Более подробно историю постановки см.: [Тимофеев 1994с: 323–328].

двух произведений в стиле кукольного театра свидетельствует о большом интересе Кузмина к этой теме, который он подкрепляет впоследствии своими теоретическими выступлениями. Центральным сюжетом «Пролога» и сценографии «Счастливого дня...» становится оживление кукол, что сопровождается мотивом взаимопроникновения живого и неживого, невозможности отличить одно от другого. Этот мотив, на первый взгляд отсылающий ко «Вторнику Мэри», подан в совершенно иной тональности: волшебство оживления сказочных героев в детских пьесах Кузмина не похоже на уравнивание бессильных в своей судьбе людей с марионетками в его произведениях 1916–1917 гг. Можно сказать, что творчество Кузмина для детского театра развивает тему кукольности в андерсеновском — сказочном — ключе, тогда как его собственное отношение к миру людей-автоматов больше продиктовано ориентацией на пугающие фантазмагии Гофмана<sup>63</sup>.

Работа для кукольного и детского театра, совпав (или будучи продиктованной) уже наличествующим у Кузмина интересом к куклам, стимулировала оживление последнего в его творчестве 1920–1921 гг. Один из наиболее репрезентативных текстов этого периода — стихотворение «Адам» [1920] из сборника «Нездешние вечера»<sup>64</sup>. В нем подвластные алхимику гомункулусы разыгрывают историю человечества в стеклянной колбе и затем, повторив историю грехопадения, исчезают. Финал стихотворения пессимистичен — автор уподобляет «человечкам» людей, уравнивая живое и неживое:

Под колпаком стеклянным  
Игрушка там видна:  
За ограждением странным  
Мужчина и жена.  
У них есть ручки, ножки,  
Сосочки на груди,  
<...>  
Жена льняные косы,  
Что куколка, плетет,  
<...>  
О, маленькие душики!  
А мы, а мы, а мы?!  
Летучие игрушки  
Непробужденной тьмы (с. 454–455).

<sup>63</sup> Это разделение не бесспорно, а только позволяет указать на две основные тенденции в трактовке Кузминым темы кукольности. При этом эпизод, когда персонажи «Вторника Мэри» видят собственную историю на кукольной сцене, явно отсылает читателя к сюжету сказки Андерсена «Пастушка и трубочист». В этой сказке сбежавшие возлюбленные-статуэтки попадают в ящик, где видят представление, дублирующее происходящее с ними: «В пьесе изображались страдания влюбленной парочки, которую разлучали. Пастушка заплакала: Это была ведь точь-в-точь их собственная история» [Андерсен 1983: 199].

<sup>64</sup> Подробный анализ этого стихотворения см.: [Богомолов 1999а: 145–185; Богомолов 2000: 752].

Способность человекоподобных существ оживать радикально переосмыслена по отношению к мотивам детского театра и возвращает Кузмина к трактовке темы кукол и автоматов, характерной для его творчества 1916–1917 гг. Помимо сравнения людей с игрушками, стихотворение роднят со «Вторником Мэри» и другие мотивы. Прежде всего, выход на общечеловеческий уровень обобщения: в финальных строках «Адама» невозможность самостоятельно располагать своей судьбой проецируется на всех живущих («А мы, а мы, а мы?!»). Во «Вторнике Мэри» тот же прием находим также в финале пьесы — втором монологе шофера: «...цель поставлена не нами!» (отметим совпадение лексемы («мы» и «нами») и референцию к первому лицу). В монологе шофера речь идет о внеположных человеку судьбе и роке — том, что в «Адаме» называется «непробужденной тьмой»: «Ах, все равно, летим, летим, / Куда хотим, — / Ведь цель поставлена не нами!». Роль этого мотива в структуре «Адама» описал Н. А. Богомолов:

Именно жизнь этого кабинета, а не жизнь внутри колбы, уже заранее известная по библейскому преданию, интересует в первую очередь поэта. Не только те двое, что находятся в колбе и в очередной раз проигрывают навеки предуказанную историю, но и наблюдающие за ними обречены жестокой судьбе <...> Творец малого мира сам оказывается в положении искусственных Адама и Евы, сам подвержен действию высшей силы, с которой бороться бесполезно, пусть даже она является «непробужденной тьмой» [Богомолов 1999а: 157–158].

Заранее известный исход событий диктует сюжет «Адама», читатель которого понимает, какое событие переживают гомункулусы в колбе: грехопадение неминуемо случится. Мотив вечного возвращения событий прошлого, из очерченного круга которых невозможно вырваться, развивается во «Вторнике Мэри» — в монологе трубочиста «На ухо скажу вороне: / “Что бывало при Нероне, / Будет через сотню лет, — / Черной сажки липкий след!”»; в реплике Мэри: «Традиционно и старо, / Что смотрим мы из темной ложи / На вечно грустного Пьеро»; в финальном монологе шофера: «Троянцы пали, пала Троя!». Значение слова «кукольный» расширяется, распространяясь на всю действительность.

Через год после написания «Адама» Кузмин выпустит сборник «Эхо» (1921), в который включит раздел «Кукольная эстрада». В контексте нашего анализа этот раздел представляет исключительную важность, поскольку наглядно показывает динамику отношения Кузмина к теме кукольности. Выше мы писали, что до 1917 г. у Кузмина нет текстов, прямо посвященных этой теме. Однако как свидетельствует этот раздел, в 1921 г. он переосмысливает ряд текстов 1910-х гг., включая их в контекст волнующей его в начале 1920-х гг. проблематики. Раздел «Кукольная эстрада» составлен из стихотворений, ранее появившихся в пьесах и водевилях 1910-х гг. Однако собственно кукольная пьеса из них только одна — уже упоминаемая выше «Пастушка и трубочист»: из нее в раздел перешли «Пролог» и «Эпилог». Следующий за ними «Ноктюрн» изъят из стилизации под

Бокаччо — пьесы «Все довольны» (1915)<sup>65</sup>, «Симонетта» — из пьесы «Волшебная груша» (1915), «Романс» — из пьесы 1917 г. «Муж, вор и любовник, каких не бывало», первая и третья «Китайские песенки» были включены в текст детской пьесы «Счастливый день, или Два брата» (1918), вторая — незаконченной «Китайской <пьесы>» (1915)<sup>66</sup>. В составе этих пьес песенки исполняли люди, но в контексте раздела «Кукольная эстрада» эмоции людей становятся эмоциями кукол.

Дополнительно усиливает театральность описываемого мира расположение в начале цикла «Пролога» и «Эпилога», переносящих читателя в фикциональное пространство и задающих определенный сюжет: по ночам куклы оживают, поют свои песенки и с приходом утра вновь превращаются в безжизненные игрушки. Так как «Эхо» недалеко отстоит по времени выхода от «Вторника Мэри», напрашивается их соположение: на «кукольной эстраде» разыгрывают представление «куклы живые или деревянные». Кроме того, можно найти и формальную связь раздела с «Адамом»: песенки написаны намеренно простыми размерами. Часть «Пролога», «Эпилог», «Романс», «Лорд Грегори» — четырехстопным ямбом, «Ноктюрн» — трехстопным, и «Симонетта» — двухстопным ямбом (против преобладающего у Кузмина пятистопного ямба) с равномерным чередованием мужских и женских клаузул. Трехстопным ямбом с чередованием мужских и женских клаузул написан «Адам». Как отмечает М. Л. Гаспаров, этот размер в русской поэзии стал результатом усвоения анакреонтической традиции через посредничество французской народной песни и «одолеет» Ронсара, закрепившись в форме рифмованных четырехстиший. В русской традиции такой ямб «воспринимался как размер, “свойственный” всякой легкой, а особенно песенной поэзии» [М. Л. Гаспаров 1979: 286]. Кузмин сохраняет эту традицию в момент написания песенок для пьес, однако использование этого же размера для «Адама» внешне не мотивировано и раскрывается только в контексте «кукольной» темы. Форма легкой незатейливой песенки «Адама» скрывает трагическую тональность, подобно тому, как кукольная образность маскирует в творчестве Кузмина проекции на действительность. Так несколько произведений, опубликованных в 1921 г., образуют свертхтекстовое единство, скрепленное темой отождествления человеческой судьбы и кукольного театра.

Подытоживая, можно заключить, что в творчестве Кузмина отчетливо прослеживается линия развития «кукольных» образов и мотивов, в которую успешно встраивается «Вторник Мэри» как на этапе своего создания (1917), так и на этапе публикации (1921). В 1916 г. Кузмин впервые подступает к теме оживших кукол, решая ее в гофмановском ключе. В 1917 г. он создает несколько текстов, в которых противопоставление «живого-неживого» и «настоящего-искусственного» реализуется путем уподобления второй части оппозиции куклам, автоматам. Работая над пьесами

<sup>65</sup> О ней см.: [Тимофеев 1994с: 410]. Полный текст пьесы был впервые опубликован П. В. Дмитриевым в 1993 г.: [Дмитриев 2016: 338–344].

<sup>66</sup> О ней см.: [Тимофеев 1994с: 402].

и размышляя о природе кукольного театра в 1919 г., Кузмин обращает особое внимание на технику кукольного театра, которую предлагает не приближать к театру актеров, а напротив — максимально подчеркивать специфические особенности кукол. «Механистичность» в аксиологической системе Кузмина трактуется однозначно негативно, это не то качество, которым должен обладать человек. По этой причине кукольный театр должен существовать по собственным законам, не смешиваясь с театром «людей». Работа для театра, совпав с уже существующим интересом Кузмина к «кукольной» теме и ощущениями от пореволюционной действительности, вызывает в творчестве автора метафору мира как театра кукол — недопустимого, неправильного порядка вещей.

В картине мира Кузмина, остававшегося искренне религиозным на протяжении долгих лет, человеком руководит некая надмирная сущность — Вожатый, бог, любовь, — решения которой необходимо принимать со смирением и надеждой. Например, такая идея обнаруживается в одном из стихотворений сборника 1918 г.: «Случится все, что предназначено, / Вожатый нас ведет. / За те часы, что здесь утрачены, / Небесный вкусим мед» («Находит странное молчание...» — с. 311) или в текстах, более близких к рассматриваемому периоду времени, написанных в сентябре 1921 г.: «Живется нам не плохо: / Водича да песок... / К земле чего же охоть, / А к Богу путь высок! // <...> А может быть, и третий / Невидимо живет. / Кого он раз приветил, / Тот сирым не умрет («Живется нам не плохо...» — с. 646–647), «Отдаться ли водителям? / Иль повернуть назад? / К небесным ли обителям / Ведет волшебный сад? // Не надо беспокоиться, / Кто мудр и сердцем прост. / Божественная Троица / На утлый вступит мост» («Лесок» [Кузмин 1977: 2, 33–34])<sup>67</sup>. Поэтому ситуация, когда миром управляет невидимый кукловод, воспринимается как извращенная и противоречащая дарованному богом порядку вещей. Вероятно, именно так — как результат действия враждебных человеку сил, нарушающих божественный порядок — Кузмин воспринимал становящуюся все более регламентированной и неподвластной житейской логике советскую действительность и поэтому счел нужным актуализировать «Вторник Мэри», ставший в момент своего выхода высказыванием автора об обреченности и бессилии человека и его любви в новых условиях.

Логичным продолжением этих взглядов стала программа эмоционализма, развиваемая Кузминым в 1922–1924 гг., одним из пунктов которой

<sup>67</sup> Метафору мира как кукольного театра, вскрывающую фальшь и ходульность человеческих отношений, неспособность людей распоряжаться своими жизнями в полной мере Кузмин фиксирует и в творчестве других, близких ему по взглядам деятелей искусства. Так, говоря о художественном мире картин Сомова в посвященной ему статье 1916/1921 гг., он несколько раз акцентирует внимание на особом интересе художника к подвижности границ между жизнью и театром: «Маскарад и театр, как символ фальшивости, кукольности человеческих чувств и движений — привлекают часто художника <...> привыкшему на весь мир смотреть, как на театральную, почти кукольную игру» [Кузмин 1923: 182, 185].



было преодоление механистического, извращенного мироощущения современного человека и возврат к органичному его природе «эмоциональному познанию мира»:

Будучи творческой функцией и эссенцией нашей жизненной силы, искусство никак не может основываться на элементах, этому противоположных: на материале, форме и механизации. <...>

Нужно отношение к нему <т. е. художественному произведению — *А. П.*>, пристрастность в ту или другую сторону, следствие эмоционального действия. Нужно полюбить или ужаснуться — вот что значит понять. Для тех же людей, что тупо стремятся движения живого человека, их эмоциональные импульсы, таинственное назначение объяснить часовым механизмом, этот живой человек обернется трупом или восковой куклой («Эмоциональность как основной элемент искусства», 1924 [Кузмин 3000: 3, 378–379]).

Симптоматично, что одним из предприятий эмоционалистского театра должна была стать постановка «Вторника Мэри», идея которого в обрамлении популяризированных экспрессионистским кинематографов приемов (усложненный монтаж, взаимопроникновение сцен, трансформация пространства) должна была максимально отразить программу нового направления<sup>68</sup>.

В творчестве Кузмина 1918–1921 гг. и в его работе для театра можно наметить две основных линии развития. Начиная с 1916 г. в его произведениях появляется ранее полностью чуждая ему тема кукол. В ее трактовке Кузмин использовал гофманианские сюжеты и мотивы. Вступив в ряды деятелей советского искусства, Кузмин обращает свои силы к детскому и кукольному театрам, для которых пишет несколько произведений. «Кукольная тема» в них решается в духе сказок Г.-Х. Андерсена. Следовательно, нужно отделять работу Кузмина для детского театра и его размышления над техникой кукольной игры от его собственного творчества, разрабатывающего мотивы кукол. Этого не делали, к примеру, Дж. Шерон, склонный трактовать подзаголовок пьесы как след влияния на Кузмина техники кукольного театра и результат его осмысления: «Kuzmin greatly valued the puppet theater and attached much importance to it <...> Kuzmin successfully adapted the virtuosity of technique, laconism and speed of the puppet show to *Mary's Tuesday*» [Cheron 1982: 193; см. также: Cheron 2002: 265–280], а также Н. А. Богомолов и Дж. Малмстад, связывающие «Вторник Мэри» с теоретическими выступлениями Кузмина

<sup>68</sup> Как мы указали выше, «Вторник Мэри» был прочитан Кузминым в 1923 г. на Первом вечере современной драматургии вместе с пьесой «Богородицын корабль» Анны Радловой. Однако поэтика пьесы и ее художественные приемы не имеют ничего общего как с «Богородицыным кораблем», так и с детективной фабулой «Убийства Арчи Брейтона» С. Радлова — единственным драматическим произведением, опубликованным в альманахе эмоционалистов «Абраксас». По этой причине едва ли возможно утверждать, что «эмоционалистская драматургия», которую отстаивали Радлов и Кузмин в 1923–1924 гг., сформировалась как единое целое.

1919 г.: «В представлении Кузмина кукольный театр имел некоторые только ему присущие особенности, которые не возмещались другими способами представления. Не случайно отдельно опубликованная в 1921 году пьеса “Вторник Мэри” снабжена специальным подзаголовком “Представление в трех частях для кукол живых или деревянных”» [Богомолов, Малмстад 2013: 257]. Между тем статья отличается от собственного творчества Кузмина принципиально несходное понимание природы кукол. В статьях о кукольном театре автор высказывался за разделение театра «марионеток» и театра актеров как имеющих разные художественные задачи, репертуар и технику. Во «Вторнике Мэри» это разделение демонстративно снято: живое уравнивается с неживым, прямо противореча задачам кукольного театра, как их понимал Кузмин.

В намеченной нами динамике темы кукольности заметен явный перелом тональности, пришедшийся примерно на 1920 г., когда тема, появившаяся в 1916–1917 гг., приняла не просто фантастическую, а прямо трагическую и фаталистическую окраску. Понять причину этого можно, если обратиться к изменениям в жизни и творчестве Кузмина, которые характеризует все более усиливающееся после октября 1917 г. неприятие пореволюционной действительности. Эти настроения проявляются в дневниковых записях с 1918 г., о чем мы писали в начале этой главы. Кроме того, новый порядок, прежде минимально касавшийся Кузмина, вторгся в его жизнь: 31 августа 1918 г. Ю. Юркун был арестован по делу Л. И. Каннегисера и пробыл в заключении до 23 ноября<sup>69</sup>. Типичный прием отчуждения от происходящего, который использует Кузмин, — объявление реальности ненатуральной, призрачной, лишенной плоти. Следы этого обнаруживаются в его дневниковых записях: «*Какие-то тени, заброшенные и испуганные. Ведь это всё призраки* — и Луначарский, и красноармейцы, этому нет места в природе, и все это чувствуют. *Какой ужасный сон*» (12/30 ноября 1918), «В такие дни большевики ужасно некстати. Вообще, они — *тени*, но несносные и дающие себя чувствовать» (5/20 марта 1919), но со временем проникают и в творчество: «И потому это — *только сон / (Боже, двухлетний сон)*» («Ангел благовествующий». — с. 639), «Не поминай про паек / И про морские казармы. / *Все это сон, только сон*» («Колыбельная». — с. 644. Оба стихотворения — из цикла «Плен», 1919). Реальный мир постепенно приобретает свойства ирреального, пугающе необъяснимого, подвластного чужой злобной воле и неподвластного самому человеку — как вариант, кукольного. Впервые эту особенность мировосприятия Кузмина рубежа 1910–1920-х гг. отметил Н. А. Богомолов:

Становление новых форм советской жизни вызывает у него [Кузмина] глубокую тревогу, тем более своим зачастую противоестественным слиянием с формами прежними. <...> Поэтому и жизнь «кабинета» в стихотворении,

<sup>69</sup> Этот эпизод биографии Кузмина и Юркуна подробно проанализирован Г. А. Моревым: [Морев 1992].

несмотря на внешнюю устойчивость, в любой момент оказывается подверженной самым неожиданным и ужасным испытаниям, которые должны закончиться тем же, что и история гомункулических Адама и Евы: Все — небо, эмбрионы / Канавкой утекло [Богомолов 1999а: 158].

Образ «сна», которому человек не может противиться, становится вариантом темы рока. Она начинает появляться в творчестве поэта с весны 1917 г. — с создания «Враждебного моря», где, как мы указали ранее, она имела политическую окраску:

Воинственной девы безличье,  
зовущее  
к призрачной брани...  
<...>  
Точило холодное жмет  
живой виноград,  
жница бесцельная жнет  
за рядом ряд.

В 1917 г., размышляя над губительной силой войны, Кузмин творчески исследует неспособность человека самому управлять своей судьбой, отмечает его слабость перед стихией. Для развития метафоры «мир как кукольный театр» уже была подготовлена почва. Динамика этой темы в последующие месяцы и годы сопровождается сгущением пессимистических настроений: преодоление стихии еще возможно во «Враждебном море», в то время как в написанном несколькими месяцами позднее «Вторнике Мэри» мир уже полностью определен неведомой волей.

Схожие, однако не связанные с образностью кукол и кукольного театра, настроения и темы можно найти в некоторых стихотворениях Кузмина рубежа 1910–1920-х гг.: в цикле «Плен» (1919), в стихотворениях «Утраченного чародейства...» (апрель 1921), «Мне не горьки нужда и плен...» (май 1921), «Живется нам не плохо...» (сентябрь 1921). Центральный сюжет этих стихотворений — противопоставление дореволюционной жизни, изобильной и привольной, новой — мрачной и не сулящей надежд. Человек характеризуется прежде всего своей пассивностью, он становится объектом приложения внешних сил. См., например, такие строки: «Плитой придавили грудь, / Самый воздух сделался другим, / Чем бывало, / Чем в хорошие дни...» и «Неужели навсегда далека ты, / Былая, золотая свобода? / Неужели якорь песком засосало, / И вечно будем сидеть в пустом Петрограде...» («Плен». — с. 638); «Притворно Невской перспективы / Зовет широкий коридор, / Но кажется жестоко лживым / Былого счастья обзор» («Утраченного чародейства...». — с. 645).

В стихотворениях этого периода явственно соплагаются две темы — предопределенности событий и несвободы, плена (см. присутствие этого слова как характеристики действительности в названии цикла и первой строке стихотворения 1921 г.). Как и во «Вторнике Мэри», возникает мотив неизменности человеческой жизни (обратим внимание,

что в следующем стихотворении для ее описания используются слова «механично и бездушно»):

Я знаю: будет всё, как было,  
Как в старину, как прошлый год;  
Кому семнадцать лет пробило,  
Тому восемнадцатый пойдет.  
Настанет лето, будет душно,  
Летает детское серсо,  
Но механично и бездушно  
Природы косной колесо... («Утраченного чародейства...». — с. 645)

Пореволюционная жизнь окостеневает в «механистичный», ограниченный мир, который можно уподобить «колпаку стеклянному» из «Адама». Человек больше не способен свободно распоряжаться своей волей — и, как итог, свободно жить: «Писать, / Гулять, / Любить, / Покупать, / Пить, / Просто смотреть, / Дышать, / И жить, жить!» («Ангел благовествующий». — с. 641). См. также строки из другого стихотворения 1919 г. — «Несовершенство мира — милость божья...», в котором прямо выносятся приговор этому состоянию: «Автоматичность — вряд ли добродетель, / Без тела тупы и восторг и боль» (с. 383). Все свидетельствует о том, что к началу 1920-х гг. мотив «кукольности» в творчестве Кузмина приобретает более злободневное звучание, становясь характеристикой не жизни в целом, а конкретно — жизни в пореволюционной России.

#### **3.4. Конструирование репутации в 1921 г.: переосмысление и републикация текстов 1917 г.**

Разочарование в действительности, инспирирующее появление специфической образности, определяет творческую стратегию Кузмина в период после октябрьских событий 1917 г. и до начала 1920 г. Ее можно описать как попытку автора вернуться к своей репутации 1900-х — начала 1910-х гг.

Для реализации этой стратегии Кузмин прибегает к нескольким практикам. Прежде всего, он нигде не перепечатывает свои революционные стихи 1917 г.<sup>70</sup> В то же время он возвращается к темам и образам, которые были характерны для его творчества более раннего периода. Самый яркий пример тому — сборник «Вожатый», в котором Кузмин возвращается к одной из центральных мифологем своего раннего творчества (см. одноименный цикл 1908 г.). «Вожатый» в творчестве Кузмина — некая

<sup>70</sup> Стихи весны 1917 г. не попадают в пореволюционные сборники — ни в «Вожатый», где появилась лишь ода «Враждебное море», ни в «Нездешние вечера», ни даже в собранное из неопубликованного материала «Эхо». Все три книги составлены из текстов, созданных с 1913 по 1921 гг., — хронологически революционные стихи могли бы войти в любой из них (помимо всего прочего, это бы также могло напомнить читателю о лояльности Кузмина революции), однако автор намеренно не воспользовался случаем ни в начале 1920-х гг., ни позднее, предпочтя вовсе забыть про существование этих текстов.

надмирная сущность (земным воплощением которой может быть любимый человек, проводник в мир настоящей любви, как Штруп из «Крыльев»), духовный поводырь приземленного, нечуткого героя; в его образе объединились религиозные, любовные, эротические и эстетические смыслы. По мнению В. Ф. Маркова, рассмотревшего генезис этого образа в творчестве Кузмина [Марков 1977: 332–333], «почти все его [Кузмина. — А. П.] творчество, включая прозу, повествует о духовных поисках с вожатым» [Там же: 406]. Возвращение к ранней мифологеме в сборнике 1918 г. поясняет сам автор, выбрав в качестве названия и эпиграфа строки из одного из вошедших в него стихотворений. Ближайший контекст выглядит так: «Случится все, что предназначено, / Вожатый нас ведет. / За те часы, что здесь утрачены, / Небесный вкусим мед» («Находит странное молчание...», 1913. — с. 311). Вожатый выступает духовной опорой для героя, судьба которого одновременно предрешена и неясна, окружающий мир подчинен странной логике, и поэтому спасение возможно только в ином бытии.

В отличие от тематики стихотворений весны 1917 г., их авангардная поэтика не исчезнет из творчества Кузмина — она откликнется в нескольких стихах этого периода, самым ярким из которых можно назвать текст «Ангел благовествующий» (цикл «Плен», 1919). Разорванный ритм акцентного стиха, неравносложные строки, многочисленные аллитерации и паронимические аттракции, развернутые сравнения и прозаизмы, восклицания и сложные периоды — все эти элементы, появившиеся впервые в оде «Враждебное море», будут использованы Кузминым вновь, однако для выражения прямо противоположных, нежели весной 1917 г., задач. «Ангел благовествующий» — лирическая медитация, прерывающаяся беспощадной инвективой на современную действительность. Отметим, что один из композиционных переходов — от умиленного воспоминания о времени, когда

Мленье сладкое,  
Лихорадка барабанной дробы, —  
Зрачок расширенный,  
Залетавшегося аэроплана дыханье,  
Когда вихревые складки  
В радужной одежде  
Вращались перед изумленным оком... (с. 636),

к описания нынешнего быта обставлены сгущением аллитераций (звуки «з», «р», «д» и их сочетания «гр», «тр» маркируют строки, напрямую связанные с деятельностью неназванных «их», в которых без труда угадываются архитекторы большевистского режима), быстрым, прерывистым ритмом, а также оригинальной рифмой в композиционно «сильном» месте (посеяв / Аракчеев):

**Бац!**  
По морде смазали грязной тряпкой,  
Отняли хлеб, свет, тепло, мясо,  
Молоко, мыло, бумагу, книги,

Одежду, сапоги, одеяло, масло,  
 Керосин, свечи, соль, сахар,  
 Табак, спички, кашу, —  
 Всё,  
 И сказали:  
 «Живи и будь свободен!»  
**Бац!**  
 Заперли в клетку, в казармы,  
 В богадельню, в сумасшедший дом,  
 Тоску и ненависть *посеяв*...  
 Не твой ли идеал осуществляется, *Аракчеев?* (с. 637–638)

Перечисленные приемы, сосредоточенные в семантически значимом фрагменте, отсылают к поэтике других революционных стихотворений Кузмина, прежде всего — к «Русской революции». Наиболее яркая текстуальная перекличка с ней обнаруживается в следующем фрагменте:

Словно голодному говорят: «Ешь!»,  
 А он, улыбаясь, отвечает: «Ем». («Русская революция». — с. 631)

Отняли <...>  
 Всё,  
 И сказали:  
 «Живи и будь свободен!» («Ангел благовествующий». — с. 638)

И в том, и в другом случае речь идет о получении свободы, однако смысл и тональность этих строк решительно различаются. Если в первом случае желанной свободы добиваются изголодавшиеся по ней люди, то во втором случае свободу даруют власти и делают это в извращенном виде — лишая человека всего, что поддерживает его жизнь (в первом случае голодному дают еду, а во втором — отбирают). Характерно, что пореволюционный опыт описывается Кузминым через исчезновение необходимых вещей — в их перечислении слышатся механические интонации, создающие напряжение, разрешающееся в конце периода резким словом «всё»:

Отняли хлеб, свет, тепло, мясо,  
 Молоко, мыло, бумагу, книги,  
 Одежду, сапоги, одеяло, масло,  
 Керосин, свечи, соль, сахар,  
 Табак, спички, кашу, —  
 Всё... (с. 638)

Монтаж, организующий поэтику этого стихотворения и также пришедший из стихотворений 1917 г., проявляет себя в нескольких фрагментах: с помощью перечисления вещей вспоминается ушедшая жизнь, описывается нынешняя и воображается будущая, где

Снова небо голубыми обоями оклеено,  
 Снова поют петухи,



Снова можно откупорить вино с Рейна  
И не за триста рублей купить духи.  
И не знаешь, что делать:  
Писать,  
Гулять,  
Любить,  
Покупать,  
Пить,  
Просто смотреть,  
Дышать,  
И жить, жить! (с. 641)

В этом каталожном принципе можно увидеть следы копинговой стратегии автора, его попытку справиться с разочарованием и ощущением бесплодности настоящего: заклиная действительность, герой Кузмина надеется на ее изменение<sup>71</sup>.

Сравнение пореволюционной лирики Кузмина с энтузиастическими стихами 1917 г. показывает, как автор переосмысляет собственное отношение к определенным событиям. Революционная тема помогла писателю освоить авангардные приемы, которые в его сознании связывались с обретением нового языка, однако затем эта связь исчезла, а художественные приемы обрели в творчестве Кузмина самостоятельность и стали использоваться без дополнительной тематической мотивировки. Реальность подвергается ревизии, однако язык, некогда найденный Кузминым для ее художественного воспроизведения, сохраняет свою значимость, — для изображения пореволюционной России поэт выбрал авангардную поэтику и следует ей в тех случаях, когда его отношение к реальности негативно. Впоследствии именно эта поэтика сыграет важную роль в становлении «трудного» Кузмина конца 1920 — начала 1930-х гг.

О переосмыслении авангардной поэтики и особых смыслах, которыми она наделяется, свидетельствует тот факт, что такая поэтика не исчерпывает все творчество автора 1919 г., маркируя лишь строго определенные темы. Наряду с обличительным «Пленом» в том же году создаются такие стихотворения как «Колыбельная», «Озеро Неми», «О, нездешние вечера...», «Несовершенство мира — милость божья...» и др., в которых писатель отказывается от экспериментов с дисгармоничным стихом и возвращается к более традиционным для него приемам. Так, начальное стихотворение сборника «Нездешние вечера» концентрирует в себе узнаваемые

<sup>71</sup> Монтаж в конце 1910-х гг. начинает осознаваться как один из плодотворных способов описания реальности представителями разных авангардных течений, например, имажинистами. Так, программное стихотворение В. Г. Шершеневича «Каталог образов», состоящее из нанизывания элементов реальности, также было написано в 1919 г. и стало одним из центральных текстов для формирования монтажной по своей сути имажинистской поэтики, цель которой, по мнению Т. Хуттунена, «такое стихотворение, где каждое слово является метафорой (или потенциальной метафорой), так как поэзия для них — искусство “словообразов”» [Хуттунен 2007: 70].

особенности — традиционный, но укороченный размер, придающий стихотворению «песенность»; сложная схема рифмовки; лирически-медитативное настроение с религиозным подтекстом:

О, нездешние  
Вечера!  
Злато-вешняя  
Зорь пора!  
В бездорожья  
Звезды Божьи,  
Ах, утешнее,  
Чем вчера (с. 409).

В то же время появляются и стихотворения, проблематика которых схожа с представленной в цикле «Плен», но реализована средствами иной поэтики. «Декабрь морозит в небе розовом...» (8 декабря 1920 г.), пронизано, наряду с отчаянием, смирением и радостным принятием жизни — спокойная размеренность ямбического стиха и четкая форма катренов усиливают это настроение. Со временем авангардные элементы и вовсе покинут лирику Кузмина, обращенную к невзгодам настоящего: в качестве примеров можно назвать «Поручение» (май 1922 г.), «Не губернаторша сидела с офицером...» (ноябрь 1924 г.), «Переселенцы» (апрель 1926 г.).

Другой практикой, характеризующей отношение Кузмина к пореволюционной действительности и месту его творчества в ней, становится реактуализация текстов, написанных в одно время, в ином общественно-политическом и культурном контекстах. Речь идет о почти незаметном и, казалось бы, незначительном факте: несколько текстов, полностью или частично созданных в 1917 г., публикуются автором спустя какое-то время, когда обстоятельства, вызвавшие их к жизни, разительно меняются. На протяжении первых пореволюционных лет были напечатаны ода «Враждебное море» (повторно), пьеса «Вторник Мэри» и роман «Талый след», написанные в 1917 г. В этом случае невозможно говорить только о простой перепечатке: каждое произведение либо видоизменилось, либо поменяло свою прагматику, вступив в новые семантические связи с другими текстами автора.

О публикации «Вторника Мэри», сопровождающейся переосмыслением текста, мы писали выше: как нам представляется, обнародование пьесы в 1921 г. встраивается в общую динамику темы кукольности в творчестве Кузмина и, помимо прочих смыслов, отражает фаталистическое отношение писателя к реальности. Кроме того, «Вторник Мэри», в котором Кузмин возвращается к жанру изящной миниатюры с любовным сюжетом, играет значительную роль в воскрешении автором своей репутации рубежа 1900–1910-х гг.

Пример републикации, сопровождающейся изменением прагматики, — ода «Враждебное море», впервые появившаяся в сборнике «Тринадцать поэтов. Отклики поэтов на войну и революцию» в 1917 г. Пов-

торно ода была опубликована в составе книги стихов «Вожатый», которая вышла в 1918 г., когда поднятые в оде проблемы военного конфликта и революционного «братства» исчезли: в начале марта этого года был заключен Брестский мир, риторика братания и свободы сменилась большевистскими лозунгами, неприятие которых Кузмин начал высказывать уже в первые месяцы после смены власти. Тем не менее автор решил вновь напечатать «Враждебное море» (единственным из своих революционных произведений), хотя и существенно изменил его структуру: были добавлены посвящение В. В. Маяковскому и дата — апрель 1917 г., отсутствующие при первой публикации. На первый взгляд, посвящение поддерживало ведущийся диалог Кузмина с Маяковским и интерес автора к поэтической технике авангарда, а дата отсылала ко времени Апрельского кризиса и актуализировала «революционные» смыслы оды. Однако Кузмин существенно изменил прагматику «Враждебного моря»: в составе «Вожатого» ода стала заключительным текстом финального раздела сборника под названием «Виденья».

Предшествующие оде в составе этого раздела шесть стихотворений вкупе с названием раздела формировали определенный способ их восприятия. Первая строка первого стихотворения «Виденье мной овладело...» задавала общий тон: каждый из шести текстов стал отдельным «видением», в основе лирического сюжета которого лежала логика фантазии и ассоциативного напластования образов. В первом стихотворении («Виденье мною овладело...», 1916) оно мотивировано «виденьем»; во втором («Серая реет птица...», 1916) — сном; в третьем («Колдовство», май 1917) — магией. В четвертом стихотворении («Пейзаж Гогена», 1916) экфрасис настолько увлекает лирического героя, что тот начинает слышать звуки и ощущать пространство — словно переносясь за раму картины. Предшествующий «Враждебному морю» и тематически близкий ему «Римский отрывок» (июнь 1917), пятое стихотворение раздела, представляет собой двойную фантазию — монолог солдата из армии римского императора Адриана, грезящего о родном городе перед боем. «Враждебное море» в финале раздела становится кульминацией логики ассоциации: в нем сочетаются разные мифы и исторические события, образы свободно перетекают друг в друга. Вдобавок ко всему автор нивелирует политические смыслы даты под стихотворением — «апрель 1917», так как 1917 годом датированы и другие стихи раздела (показательно лишенные связи с актуальными событиями 1917 года), так, что создается впечатление, что во время восстаний автор не был ими никак заинтересован, будучи погруженным в мир грез, — что, как мы знаем, не было правдой.

«Враждебное море» и «Вторник Мэри» обнаруживают общий прием: произведение, созданное в 1917 г., подвергается переработке с целью усилить фантазийные элементы и нивелировать любые отсылки к реальности. То, что в 1917 г. было живой реакцией на изменения культурной и общественной атмосферы, спустя год стало либо «виденьем», либо «кукольной драмой». Тот же прием представлен в случае стихотворений

раздела «Кукольная эстрада» в сборнике «Эхо»: изымая «песенки» из своих драматических произведений, автор перемещал происходящее на кукольную сцену.

Несколько более сложный, однако одновременно и более показательный случай повторной актуализации текста — роман «Талый след». Начатый в 1917 г., судя по авторским спискам Кузмина [Списки РГАЛИ: Л. 11 об., 15 об.], этот роман остался неоконченным, ограничившись тремя главами. Сохранилось два его автографа, разных по объему. Первый хранится в РО РНБ [Талый след РНБ]: это фрагмент первой главы, обрывающийся на ее середине. Второй автограф из кузминского собрания РГАЛИ [Талый след РГАЛИ] представляет собой уже переработанный вариант части первой главы, вторую главу — вместе они идентичны тому фрагменту, что был опубликован в «Часах», — а также третью, которая не вошла в «Часы», не была издана при жизни автора и не публиковалась впоследствии<sup>72</sup>.

Композиция сохранившихся частей романа такова: первую главу занимает завязка сюжета: вследствие дорожного происшествия (падает лошадь, запряженная в повозку) происходит неожиданная встреча сына с матерью; во второй главе герой сталкивается со стариком-служкой, который хочет ему сообщить «самоважные тайны»; третья представляет собой описание бурных споров в семействе Диевых<sup>73</sup>.

Начатый в 1917 г. роман Кузмин обрывает на трех главах и не возвращается к нему на протяжении нескольких лет, однако в 1921 г. «вспоминает» о нем и печатает две из трех глав в альманахе «Часы» (можно заметить, что творческая история романа повторяет историю создания и публикации «Вторника Мэри»). Нельзя не отметить некоторый парадокс: в первое собственное предприятие 1920-х гг. Кузмин отдает вещь, которая, по всей видимости, не имела для него большого значения. Однако публикация «Талого следа» в новом альманахе имела несколько причин. Начнем с поверхностной: как минимум, новый роман Кузмина приковывал внимание к «Часам», в которых, помимо самого Кузмина и Хлебникова, выступали в основном малоизвестные авторы: Ю. Юркун, Б. Папаригопуло, И. Эверт и др. Кузмин, будучи заинтересованным как в публикации произведений Юркуна, писательский талант которого он ценил чрезвычайно высоко, так и в продвижении интересов круга, который впоследствии станет группой эмоционалистов, мог использовать нехитрый прием обещания своего романа как рекламу. К тому моменту последний роман Кузмина — «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро» — был опубликован в 1916 г., в 1919 г. вышло его переиздание; после этого большой прозы автора не выходило.

<sup>72</sup> «Талый след» был перепечатан только однажды, и эта публикация полностью идентична «альманашному» варианту: [9, 313–325].

<sup>73</sup> Мы исходим из предположения, что роман был написан (или задуман в том виде, который сохранился в рукописи) в 1917 году, однако наши построения имеют силу и в том случае, если какая-то из частей романа была написана позднее.

Интенции Кузмина становятся более понятны, если сравнить незаконченный черновик «Талого следа» с опубликованным в «Часах» сокращенным текстом, который мы рассматриваем как законченный, но поданный под видом отрывка. То, что исчезновение из публикации третьей главы было не случайным, подтверждает тот факт, что из публикации была также изъята фраза из начала второй главы — «Споры, дебаты без конца и толку» [Талый след РГАЛИ: Л. 36 об.], подводящая к сцене разговора. Косвенно этот факт указывает на то, что Кузмин не собирался дописывать роман — или, по крайней мере, не собирался его развивать в выбранном направлении.

В опубликованной версии рельефно проступил сюжет — раскрытие семейной тайны. Это свидетельствовало, что автор не утратил интереса к простым, «вечным» сюжетным ходам и мотивам, перемещенным в современные реалии, и хотел подать новый текст как возвращение к прозе, некогда принесшей ему популярность и узнаваемость. Сюжет первых двух глав романа — один из излюбленных сюжетов Кузмина: обретение родителей (ведущее к разным последствиям) встречается в двух его рассказах, по времени написания примыкающих к «Талому следу». Рассказы «Папаша из дымовой трубы» (Москва. 1918. № 12. С. 1–8) и «Княгиня от Покрова» (Нива. 1918. № 10. С. 157–159; № 11. С. 170–174; № 12. С. 188–190) сюжетно подобны роману — потеря родителей героем/героиней окружена тайной, их воссоединение случайно, а основная интрига разворачивается после обретения семьи. Такой сюжет можно рассматривать как пример сюжетной простоты и легкости, которые Кузмин начал культивировать в середине 1910-х гг., сосредоточившись на жанре коротких рассказов с занимательной интригой. В 1920-х гг. Кузмин продолжил следовать прежней стратегии, однако придал ей более концептуальный вид в программе эмоционализма, о чем мы будем говорить ниже (см.: § 5.1). «Талый след» мог быть высказыванием на тему современности — но уже сделанным с эмоционалистских позиций.

В то же время третья глава, которую автор не стал перепечатывать, резко выделяется в структуре романа. Две ее трети занимают споры посетителей квартиры Диевых, свидетелем которых становится Викентий. Спорщиками оказываются украинский патриот Остап Фомич Полоток, монах отец Иринарх, сторонник государственности Евлогий Петрович Диев и еврей Борух Марлинер. Сюжет, заявленный в предыдущих главах, не развивается, напротив: долгие отвлеченные споры тормозят развитие действия. Появившиеся герои никак не участвовали в завязке интриги. Такое обилие «ненужных» персонажей вообще не типично для рассказов Кузмина, персонажный состав которых обычно ограничивался несколькими людьми, непосредственно участвовавшими в разрешении конфликта.

Еще большее удивление, чем структура сюжета, вызывает речь персонажей. Их слова дидактичны и шаблонны, каждый герой выражает определенную точку зрения на проблему «спасения России»: Полоток придерживается идеи национального государства и патриотизма, отец Иринарх

защищает христианские ценности смирения и покорности божественной воле, Евлогий Петрович выступает за государственность (под которой, вероятно, имеет в виду развитые политические институты), а еврей Борух Марлинер говорит о национальном самосознании тех народов, которые веками живут без собственной страны. Обращение к этим идеям выявляет их глубокую связь с актуальными событиями политической жизни России 1917 г. — хотя слова, проговариваемые персонажами, максимально абстрактны, в них угадываются совершенно конкретные реалии<sup>74</sup>.

Исчезновение из публикации третьей главы демонстрирует то, что творческие ориентиры Кузмина претерпели изменения по сравнению с более ранним периодом. Публицистический, газетный контексты, которые были одним из творческих ресурсов Кузмина в 1917 г. (что отразилось в третьей главе «Талого следа»), к началу 1920-х гг. перестали играть для писателя значимую роль. После 1917 г. он не использовал их как материал для творчества, разочаровавшись в этой поэтике или не видя возможностей для ее развития: следование ей неизбежно привело бы к тому, что художественные произведения наводнили бы «протокольные фотографии военных, деревенских и городских сцен, передача минутного жаргона и делового “волапука”, лишённые не только эмоционального, но всякого отношения со стороны автора» («Письмо в Пекин», 1922 [Кузмин 2000b: 614]) — та словесная стихия, превращение которой в прием Кузмин считал антихудожественным актом. «Талый след», лишившись третьей главы, стал примером «бытовой» прозы Кузмина, сюжетно и образно подобным его рассказам 1910-х гг.

Итак, новая писательская стратегия, которую Кузмин избирает на рубеже 1910–1920-х гг., предполагает возврат к темам его прошлого творчества поверх революционного энтузиазма 1917 г. В предшествующий этому

---

<sup>74</sup> Так, в речи Полотка отражается стремление к национальному государству. Сразу после Февральской революции стали выдвигаться требования национальной и территориальной автономий Украины. Автономия Украины в составе России была признана после обнародования Украинской Центральной Радой Первого универсала. После событий октября 1917 г. была создана Украинская Народная Республика. Монах отец Иринарх придерживается идеи «религиозного спасения» России, которая занимала многих представителей интеллигенции, например, Вяч. Иванова: «Религия именно нечто в глубочайшем значении слова личное — и, в то же время, во всеобъемлющем смысле общее. <...> Россия — не арифметическое слагаемое из партий и групп; но волею духовной целостности доселе не может вдохновиться наше революционное строительство, — вдохновиться и впервые ожить» [Иванов 1971–1987: 3, 354]. Комментарием к возникшему в романе словосочетанию «еврейский народ», сказанному Марлинером, могут быть события ноября 1917 г., когда была обнародована так называемая «Декларация Бальфура» — официальное письмо министра иностранных дел Великобритании А. Д. Бальфура к Л. У. Ротшильду, выражающая сочувствие еврейскому народу и готовность содействовать созданию в Палестине «еврейского национального очага». Декларация впоследствии сыграла решающую роль в становлении и легитимации идеи «еврейского народа» [Friedman 2007: 85].



период (начало — середина 1910-х гг.) автор стремился выйти за рамки статичной репутации и создать новую, комбинируя свой интерес к авангарду, внимание к внутреннему миру современного человека и стремительный отклик на актуальные события. Однако эта репутация не сложилась: стратегию Кузмина не поняли и не приняли критики; кроме того, сам автор ощущал ее ограниченность — логичным следствием ее развития стала бы фотографически-достоверная «бытописательная» литература. Поэтому Кузмин словно откатывается назад, выпуская сборник под знакомым еще с 1900-х гг. названием «Вожатый» и публикуя в нем тексты 1917 г., удалив приметы времени и лишив их злободневности.

Отчасти эта стратегия сработала: критики, знакомые с творчеством и репутацией Кузмина до революции, восприняли тексты 1917–1921 гг. по большей части именно в русле его прежнего творчества. «Вторник Мэри» посчитали возвращением к старой манере автора, стихами «в которых оживает утонченное мастерство автора “Александрийских песен”» [Раич 1921], пьеса была названа «изящной и манерной, как Сомовский рисунок» [Кричевская 1921]. О «Часах», в которых вышел «Талый след», близкий к кругу Кузмина критик К. Берг писал как о типично-кузминском предприятии: «Весь небольшой, изящный сборничек отмечен влиянием Кузмина. <...> Это веяние кузминского духа не только внешнее» [Берг 1922]. Инн. Оксенов, отмечавший в 1917 г. влияние Маяковского на «Враждебное море», двумя годами спустя пишет о сборнике «Вожатый» так: «... то же чудесное, редкое соединение, сплавление форм и мировоззрений, дающее своеобразный оттенок “романтического классицизма”» [Оксенов 1919: 16]. «Враждебное море» оказывается лишь одной из «форм», в которых «изумительна историческая, мифо- и космологическая интуиция поэта» [Там же: 17]. Актуальный контекст вовсе не упоминается критиком, в 1917 г. приветствовавшим формальное новаторство и тематическую дерзость оды. Немаловажно и то обстоятельство, что обращение Кузмина к своей репутации образца 1910 г. выполняло своего рода стабилизирующую функцию: в атмосфере всеобщей растерянности, разочарования и упадка творчества напоминание о сытых и плодотворных дореволюционных годах должно было сплотить тех, кто особенно ощущал свою чуждость новым порядкам.

Тем не менее этот возврат не был абсолютным. Хотя может казаться, что в произведениях 1918–1921 гг. Кузмин однозначно возвращается к дореволюционному репертуару его тем и приемов, на деле оказывается, что эти приемы подверглись существенной трансформации, отразив изменения кузминской поэтики и общественной позиции. Тема рока, начавшая появляться в 1917 г., со временем занимает все большее место в творчестве Кузмина, чтобы к концу 1920-х гг. привести к созданию драмы «Смерть Нерона» (1929)<sup>75</sup> — наиболее резкому отклику Кузмина на происходящее в России. Представляется, что подобная игра с прагматикой была

---

<sup>75</sup> О пьесе «Смерть Нерона» как отражении пореволюционных взглядов Кузмина см.: [Kalb 2008: 162–184].

тактическим ходом самого автора: сложность поэтики Кузмина этого времени допускала множество различных толкований, что он умело использовал. Поверхностные смыслы считывались современниками, однако более глубокий слой мог открыться только читателю, обладавшему культурной компетенцией самого автора. Так «простота» кузминского творчества становится все более герметичной.

В заключение наметим контуры более масштабного процесса: с 1918 г. творчество Кузмина впервые (поскольку раньше поэт публиковал почти все, что писал) расслаивается на две составляющие: часть он печатает в периодике и своих сборниках, а часть по очевидным причинам пишет «в стол» (что определяет форму некоторых из них: так, цикл «Плен» выстроен в виде лирического дневника — эмоционального потока восклицаний, жалоб и проклятий, — всего того, что почти не попадает в настоящий дневник писателя). Своеобразным посредником между этими двумя тенденциями становится проза «Чешуя в неводе: (Только для себя)» — собрание выписок с 1916 по 1921 гг., близких по характеру к дневниковым записям, опубликованное в 1922 г. в третьем номере сборника «Стрелец». Реактуализированные тексты выступают как бы посредниками между творчеством «для публикации» и творчеством «в стол» — автор, убрав приметы времени или поместив текст в заведомо аполитичный контекст, затушевывал актуальные смыслы, превратив тексты в пример «чистого» искусства, которое могло быть опубликовано когда угодно. Сотрудничество с театром и журналистикой не только материально поддерживает Кузмина, но и дает ему возможности решать свои творческие задачи; сосредоточенность на сказочных, отвлеченных темах помогает избегать прямых столкновений с действительностью. Период с конца 1917 по начало 1920 гг. можно рассматривать как попытку писателя уйти из-под социального и творческого контроля, не разрывая при этом социальных отношений.

## ГЛАВА 4

### УЧАСТИЕ КУЗМИНА В ЛИТЕРАТУРНЫХ ГРУППАХ И СОЮЗАХ

#### 4.1. Отношение к литературным объединениям: опыт «Марсельских матросов»

В автобиографической книге «Третья фабрика» (1926) В. Б. Шкловский намечал три пути, открывшиеся в первые пореволюционные годы перед писателями и деятелями искусства:

Есть два пути сейчас. Уйти, окопаться, зарабатывать деньги не литературой и дома писать для себя.

Есть путь — пойти описывать жизнь и добросовестно искать нового быта и правильного мировоззрения.

Третьего пути нет. Вот по нему и надо идти. <...>

Путь третий — работать в газетах, в журналах, ежедневно, не беречь себя, а беречь работу, изменяться, скрещиваться с материалом, снова изменяться, скрещиваться с материалом, снова обрабатывать его и тогда будет литература [Шкловский 1926: 84–85].

Михаил Кузмин очевидно не стремился «уйти, окопаться» — и вовсе не потому, что литература была одним из основных источников его заработка. Вся логика его связей с действительностью, частным случаем которых были отношения с существующей властью, подводила его к прямому контакту с ней, которого он никогда не страшился и не избегал. После непродолжительного периода, когда его публичная деятельность замерла, в начале 1920-х гг. писатель вновь становится активным деятелем культурного процесса, выстраивая свою траекторию с учетом произошедших масштабных изменений. Следуя схеме Шкловского, траектория Кузмина пролегла где-то между вторым и третьим путями: для писателя все еще оставались актуальными требования близости к современности, однако материал его творчества с годами все более и более отрывался от действительности, несмотря на внешнюю включенность в нее.

В 1920–1923 гг. основным способом взаимодействия Кузмина (как и других писателей) с современной литературой стало участие в различных объединениях: вступление в союзы, кооперация в кружки. Коллективная жизнь литературы в эти годы заметно оживилась: на некоторое время писательская группировка вернула себе статус полноценного участника литературного процесса. Расширение Союза писателей и Союза поэтов свидетельствовало о продуктивности модели писательской кооперации, необходимой для поддержки литераторов в трудные пореволюционные годы и одновременно претворявшей в жизнь различные коллективистские утопии.

Вследствие возросшей роли писательских объединений можно ожидать, что одним из факторов, влияющих на динамику стратегии автора начала 1920-х гг., окажутся изменение степени его вовлеченности в литературные

союзы, а также организационные и идеологические перемены в самих союзах. Однако «большие» реформы и постановления, пришедшиеся в основном на середину — конец 1920-х гг., фиксируют уже изменившиеся векторы развития литературы: подготовка этих изменений началась несколькими годами ранее и протекала до некоторого времени почти незаметно для участников литературного процесса. Для обнажения этих механизмов мы обратимся к микроуровню культурного процесса, привлекая к рассмотрению дискурсивные практики, легшие в основу литературных объединений, к которым был близок Кузмин в разное время.

Динамику литературной репутации Кузмина на рубеже 1910–1920-х гг. можно представить в виде ломаной линии, пик которой приходится на 1923 г. В настоящей главе мы рассмотрим первую стадию этого процесса: взлет репутации автора, пришедшийся на 1920–1921 гг., соотнеся его с деятельностью писателя в литературных объединениях.

Для прояснения отношения писателя к литературным группам необходимо сделать экскурс в несколько более раннюю эпоху. В исследовательской литературе бытует убеждение о принципиальном неприятии Кузминым литературных групп, вызванном отношением к искусству не как к ремеслу или коллективному продукту, а как к уникальному, спонтанному прозрению<sup>1</sup>. Однако несмотря на то что в его критических статьях можно встретить фразы, на первый взгляд исчерпывающе объясняющие такое мнение<sup>2</sup>, писатель не избегал участия в самых разных групповых предприятиях. В числе самых известных можно назвать ивановские «Вечера Гафиза» (1906–1907 гг.) [Богомолов 1995b], Общество ревнителей художественного слова (нач. 1910-х гг.), «Цех поэтов» (1911–1912 гг.) и др. Интерес к литературным союзам сопутствовал Кузмину на протяжении всей его писательской карьеры — следствием этого стали как минимум три попытки организации им собственных литературных групп. Первый в этом ряду «кружок гимназистов», собранный Кузминым на короткое время осенью 1907 г. и ставший, по всей видимости, первой его пробой роли «мэтра», подробно описал Н. А. Богомолов [Богомолов 1995c]; ко второй и третьей попыткам — группе «Марсельские матросы» и объединению эмоционалистов — мы подробно обратимся в нашей работе.

Н. А. Богомолов справедливо заметил, что скептическое отношение Кузмина распространялось только на те писательские объединения, которые «желали диктовать своим членам какие-либо принципы, ограничивающие творческую индивидуальность <...> тогда как группы иного типа, основанные на свободном дружески-любовном общении их членов, были для

<sup>1</sup> Такое мнение транслируют, например, А. В. Лавров и Р. Д. Тименчик: [Лавров, Тименчик 1990а: 11–12].

<sup>2</sup> См., например: «...всякая законченность есть уже нетерпимость, окостенение, конец. Но как же существуют символисты, акмеисты, футуристы? На взгляд беспристрастного человека, их не существует; существуют отдельные поэты, примкнувшие к той или другой школе, но школ нет» («Раздумья и недоумения Петра Отшельника», 1914 [Кузмин 2000b: 361]).

него привлекательны на протяжении почти всей жизни в литературе» [Богомоллов 1995с: 116]. На наш взгляд, отношение Кузмина к писательским объединениям было более тонким и нередко компромиссным, диктуемым как его собственными эстетическими взглядами, так и законами литературного процесса. Будучи вовлеченным в него с начала 1900-х гг. и вращаясь в атмосфере непрестанных споров, конфронтации групп и группировок, претензий различных писателей и изданий на авторитет, Кузмин хорошо понимал *illusio* — правила, по которым происходит «игра» в литературном поле: об этом свидетельствуют многочисленные случаи его ситуативного сближения и расхождения с другими агентами литературного процесса, диктуемые его интуицией и чувством границ дозволенного (в качестве примера можно вспомнить ситуацию 1907 г., когда Кузмин сотрудничает одновременно с несколькими журналами — «Весы», «Золотое руно», «Перевал», — находящимися во враждебных отношениях друг с другом. Подробнее об этой истории см.: [Богомоллов 1995е: 184–187, 193–200]). Поэтому, несмотря на в целом критический взгляд на литературные кружки, Кузмин использовал их консолидирующую силу для закрепления и упрочения своей репутации.

Размышления о природе литературных групп появляются уже в ранней критике Кузмина — в статьях первой половины 1910-х гг., времени наибольшего оживления «групповой» жизни: «Результаты всяких школ должны быть техническими; неудобство, почти невозможность идеалистических оснований литературных школ» («Как я читал доклад в “Бродячей собаке”», 1914 [Кузмин 2000b: 390]). Из редких высказываний следует, что Кузмин чутко различал литературную школу<sup>3</sup> как место, где учатся поэтическим приемам («технике»), и школу как способ формирования общего отношения к искусству и творчеству — и это разделение для него было более важно, чем простое противопоставление иерархичной и жесткой организации — дружеской атмосфере. Общность формальных приемов в рамках школы Кузмин скорее приветствовал<sup>4</sup>, хотя и напоминал, что она не может быть достаточной для создания подлинного искусства. Идеологические (заходящие дальше простой технической общности и ощущаемые как диктат вкуса и мировоззрения) основания литературных групп и школ Кузмин решительно отвергал.

<sup>3</sup> Кузмин употребляет слово «школа» в расширительном значении, называя так объединения, основанные не только на технических приемах, но и имеющие общую концепцию искусства («...почтенные и явно литературные школы, как символизм, футуризм и, пожалуй, имажинизм» («Парнасские заросли», 1923 [Кузмин 2000b: 404]) — то, что современные исследователи скорее бы назвали «направлением» (такое словоупотребление было распространено в начале XX в. — см. его частотность в критическом словаре Н. С. Гумилева). Слово «кружок» для Кузмина имело интимный оттенок — так он называл группы «любящих и ценящих друг друга людей» («Раздумья и недоумения Петра Отшельника», 1914 [Там же: 361]). Однако и это употребление непоследовательно.

<sup>4</sup> Так, он отмечал «заслуги акмеизма и футуризма (освобождение слова)» — то есть чисто формальные («Как я читал доклад...» [Кузмин 2000b: 390]).

Позиция Кузмина проясняется на фоне отношения к литературным «школам» Н. С. Гумилева, для которого принадлежность поэта к той или иной группе была определяющей. Гумилеву было свойственно представление истории литературы как смены школ<sup>5</sup>, а отзываясь о новых книгах на протяжении многих лет, он старательно подмечал, является ли рецензируемый писатель основателем или последователем «школы»: «Недаром слова “брюсовская школа” звучат так же естественно и понятно, как школа парнасская или романтическая» (Письма о русской поэзии. Письмо XVI, 1912 [Гумилев 1990: 141]), «Мечтающий о мифе Сергей Городецкий понял, что ему необходима иная школа, более суровая и плодотворная, и обратился к акмеизму» (Письмо XX, 1912 [Там же: 160]) и др. Кузмин, по всей видимости, воспринимал такое отношение как обязательное требование к любому писателю — Гумилев, по его словам, «...находил школы необходимыми, как ярлыки и паспорта, без которого, по уверению оппонента, человек только наполовину человек и нисколько не гражданин» («Как я читал доклад...» [Кузмин 2000b: 391]). С симпатией относясь к акмеистам и участникам «Цеха», он не мог принять то, что привнесли «школы Гумилева» в формы литературной кооперации, положив в ее основу не только технические приемы, но и общую концепцию искусства и мировоззрение, а позднее выдвинув предпосылку о возможности научить и тому, и другому.

Идеалом литературного союза для Кузмина был круг друзей и единомышленников, в котором царила бы общность творческих взглядов, возможная только среди близких людей: «Если же это просто кружок любящих и ценящих друг друга людей, тогда вполне понятно их преуспевание, потому что где же и расцветать искусству, как не в атмосфере дружбы и любви?» [Кузмин 2000b: 361]. Обозревая вклад «Весов» в историю русской литературы в статье «Художественная проза “Весов”» (Аполлон. 1910. № 9), писатель уделяет особое внимание отношениям, царившим в редакции «Скорпиона», неоднократно упоминая слова «семья» и «семейственность» и отводя им особую роль в том влиянии, которое приобрело именно это символистское издание по сравнению с другими:

Это было то впечатление семьи, которое делает возможным частные раздоры и полемики, не допуская до раскола; это было то, что давало радость работы, радость побед не своих лично, чувство родственности и неразрушимой цепи дружбы, какие бы разногласия ни происходили. <...> Такой именно семьи не хватало «Золотому руну» и «Перевалу», выставившим программу, может быть, более широкую и крайнюю, но исполненным случайностей, шатаний и дезорганизации... [Кузмин 2000b: 10–11]

Согласно Кузмину, дружеские отношения, лежащие в фундаменте любых творческих взаимосвязей, всегда есть следствие мировоззренческой

<sup>5</sup> Например, в неопубликованной лекции <«О французской поэзии» (1919)> три века французской поэзии описываются как смена разных «школ» [Гумилев 1990: 243–245].



(и творческой) общности<sup>6</sup>. Примечательно, что это позволяет снять упрек в предвзятости критиков, пишущих о своих знакомых: «Упрек: “Ему нравится тот или другой артист, так как они друзья”, — предлагаю перелицевать: “Они друзья, так как тот-то артист ему нравится”. <...> От общения с живым человеком вы можете лучше понять его искусство» («Пристрастная критика», 1924 [Кузмин 2000b: 352]).

В то же время Кузмин не был абсолютным противником «школ», относясь к ним скорее как к вспомогательным элементам литературного процесса. Писатель, по его мнению, мог (если не должен был) пройти «школу» на начальном этапе своего пути (этот этап «школа» могла помочь пройти более быстро и продуктивно), чтобы, вооружившись приобретенными приемами, развивать впоследствии свое искусство в индивидуальном направлении.

С этих позиций мы попробуем взглянуть на группу «Марсельские матросы» — первую литературную группу пореволюционных лет, в которую был вовлечен Кузмин. Немногочисленная фактическая информация о «матросах» суммирована в работе Т. Л. Никольской [Никольская 1988], воспроизведена в словаре М. Шрубы [Шруба 2004: 114–115]; несколько значительных наблюдений над поэтикой и генезисом формы объединения сделал П. В. Дмитриев [Дмитриев 2021]. В силу небольшого числа сохранившихся текстов, «марсельские матросы» остались в истории литературы в основном как малозначительное и не слишком своевременное предприятие Кузмина; однако и в контексте его творчества группе не уделялось достаточного внимания (в авторитетной биографии факт существования «матросов» и вовсе попал только в примечание [Богомолов, Малмстад 2013: 376]). Между тем участие в кружке представляет интерес не только как еще один пример отношения Кузмина к литературным объединениям, но и как штрих к малоизученной творческой биографии автора в революционный год.

Существование группы было недолгим: с апреля<sup>7</sup> по начало осени 1917 г. Дневниковых записей Кузмина за это время не сохранилось, как не осталось и документов других участников группы. По этой причине о «Матросах» известно очень немного: прежде всего, их издательские планы, размещенные в двух опубликованных книгах. Из них мы узнаем,

<sup>6</sup> Если обратиться к творческой биографии Кузмина, то можно заметить, что особенностью ее было тесное сплетение жизненных и творческих связей, возведенное в принцип и характерное для писателя на протяжении всей его карьеры: вторая половина 1900-х гг. отмечена дружескими контактами с «мирискусниками», неоднократно переходившими в совместную творческую работу, и «гафизитами», эксплицирующими установку на стирание границ между искусством и жизнью; в конце 1920 — начале 1930-х гг. основной формой общения Кузмина с молодыми писателями станут дружеские собрания в его квартире.

<sup>7</sup> См.: «В апреле 1917 г. мною было основано в Петрограде худ.<ожественное> об<щест>во “Марсельских матросов”, “капитаном” которого был М. Кузмин» [Деген 1920: 3].

что группа планировала выпустить несколько книг и серий, а также издавать свой альманах при участии Г. Адамовича, М. Бамдаса, Л. Бермана, Ю. Дегена, Г. Иванова, Р. Ивнева, М. Кузмина и др.<sup>8</sup> Из многочисленных анонсированных книг свет увидели в итоге лишь два сборника стихотворений М. Бамдаса: «Предрассветный ветер» (1917) и «Голубь» (1918) — оба вышли под грифом «К-во “Марсельских матросов”».

Основателем объединения был, по его собственным словам, молодой поэт Ю. Е. Деген<sup>9</sup>. Другой «матрос», М. М. Бамдас, с середины 1910-х гг. был частым посетителем Кузмина, его «юным поклонником» [Дневник 2005: 569] и другом Юрия Юркуна. Также в группу входили Л. В. Берман (1894–1980)<sup>10</sup>, В. В. Курдюмов (1892–1956), Б. Е. Рапгоф (писавший под псевдонимом Евгеньев, 1892–1941\42) и, вероятно, Ю. И. Юркун (1895–1938). Это писатели одного поколения и очень схожей творческой судьбы: до революции многие успели выпустить одну–две книги стихов, прошедших почти не замечено; некоторые примыкали к «Цеху поэтов» (Деген, Берман). К 1917 г. это были авторы, полные сил, чтобы войти в литературу, обладавшие некоторым опытом и ищущие лидера, вокруг которого они могли бы сплотиться. Им стал Кузмин, получив у матросов, распределивших между собой морские звания, титул «капитана».

Из наблюдений над временем создания и составом группы можно сделать вывод, что «матросы» были довольно типичным для своей эпохи предприятием. В середине 1910-х гг. писательские кружки и группы

<sup>8</sup> Наши предшественники использовали план альманаха как подтверждение участия всех упомянутых в нем в группе [Никольская 1988: 101; Шруба 2004: 114]. Нам представляется, что к составу в данном случае нужно подходить с осторожностью, помня о характерной для начала XX века прагматике литературного альманаха, которому было свойственно как объединение писателей подчеркнуто несходных творческих устремлений (как выходившие на протяжении 1900–1910-х гг. «Альманахи издательства “Шиповник”»), так и ситуативное сближение (сборник «Вечер “Триремы”. Лазарету деятелей искусств» (Петроград, 1916)). Одна из изначальных особенностей литературного альманаха — установка на издание дружеским кругом [Балашова 2011: 67]. С этой точки зрения альманах «Матросов» представляется типичным для своего времени. Соблюдая фактическую осторожность, мы в настоящей работе обратимся к несомненным участникам группы — тому, чьи стихи вышли под маркой одноименного издательства (Бамдас), и кто оставил свидетельства о своем участии в ней (Деген).

<sup>9</sup> О нем см.: [Никольская 1988; Никольская, Богомолов 1989; Никольская 2000].

<sup>10</sup> О беседах с Берманом Т. Л. Никольская вспоминала так: «У этого поэта я бывала в гостях уже в конце 70-х годов и расспрашивала о “Марсельских матросах”. О том, что такая группа существовала, он помнит. Сказал мне, что был штурманом у “Марсельских матросов”. Но когда я попросила, чтобы он подробно сказал, о чем они говорили, чем они занимались, он сказал, что помнит только, что они собирались на квартире у поэта Моисея Бамдаса <sic!>, который жил на Марсовом поле. И когда они читали друг другу стихи или беседовали, за стеной плакал маленький ребенок Бамдаса, который им мешал. Больше ничего существенного я не узнала» (Из истории поэтического авангарда. Юрий Деген // Радио Свобода. 14 дек. 2003. <https://www.svoboda.org/a/24200211.html>. Дата обращения 06.06.2020).

переживают очередной расцвет. В эти годы стараниями Г. Адамовича и Г. Иванова возрождается «Цех поэтов», собрания которого посещают и некоторые будущие матросы (Деген, Курдюмов и др.). Однако вскоре после распада «Цеха» молодые поэты собираются в группу, организованную на иных основаниях. По всей видимости, будущим «матросам» не была близка предложенная «Цехом» модель литературной группы и они видели собственный писательский союз иначе — лишенным иерархичности и ученичества, группирующимся вокруг литературного авторитета. Такая модель писательской группы в эти годы была также продуктивна: собрания проходили у З. Н. Гиппиус (подробнее см.: [Лавров 1999: 56–57]), Ф. Сологуба и многих других. И воскресенья Сологуба, и салон Гиппиус не имели определенной литературной платформы и были скорее площадками для неиерархичного общения<sup>11</sup>.

В ряду других известных авторов Кузмин мог казаться достаточно авторитетной фигурой для того, чтобы стать центром кружка, — к 1917 г. его статус укрепился отмеченным в 1916 г. десятилетием литературной деятельности. Что могло заинтересовать Кузмина в предприятии молодых поэтов, учитывая, что вот уже десять лет (с момента неудачи с «кружком гимназистов»), он не предпринимал попыток создать литературное объединение или влиться в него? Мы предполагаем, что участие Кузмина в кружке «матросов» было своеобразным ответом на претензии «Цеха поэтов» на главенствующее место в деле воспитания поэтической молодежи и на статус главной «плавильни» новых талантов. Зимой 1916 — весной 1917 гг. Кузмин, как и некоторые другие «матросы», посещал собрания второго Цеха, несмотря на свои сложные отношения к такой форме писательской кооперации<sup>12</sup>. По всей видимости, именно на собраниях «Цеха» произошло знакомство Кузмина с будущими «матросами», вскоре объединившимися вокруг него на основаниях, противостоящих «цеховой» программе.

Эти основания, как и скрытые мотивы Кузмина, движущие им при создании группы, можно реконструировать по его предисловию к книге Бамдаса «Предрассветный ветер». Это третье предисловие, написанное Кузминым (два других — к сборнику А. Ахматовой «Вечер» (1912) и роману Ю. Юркуна «Шведские перчатки» (1914)), и в нем прослеживается та же мысль, что и в первых двух: творчество начинающего автора ценно, потому что оно уникально. Однако понимается эта уникальность по-разному. Если в творчестве Ахматовой Кузмин подчеркивал богатство литературной традиции, то в лирике Бамдаса (как и в романе Юркуна), по его мнению, был ценен в первую очередь «свой тон».

<sup>11</sup> О менторских отношениях, лежащих в основе жизненного поведения символистов, см. в монографии Барбары Уокер: [Walker 2005: 54–65].

<sup>12</sup> Об участии Кузмина во втором «Цехе поэтов» см.: [Тименчик 1989], а также сохранившиеся приглашения на заседания [РГАЛИ. Ф. 232. оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 1–3].

«Литературность»<sup>13</sup> в рецензии на сборник Бамдаса представлена скорее как «минус-характеристика»: «...книга его литературна лишь настолько, чтобы ее можно было назвать книгой. Почти *minimum*» [Кузмин 2000b: 487]. Это несколько не принижает достоинств его поэзии, напротив — благодаря ослабленной «литературности» в его стихах ярче проступает уникальная человечность. Это противопоставление человека и поэта прямо высказано в тесте: в стихах Бамдаса есть «свой тон, скорее даже человека, чем поэта» (эти идеи будут развиваться Кузминым позднее в рецензиях, посвященных творчеству Анны Радловой, о чем см.: § 5.1). Ослабленная литературность и отсутствие влияний не только подчеркивали самобытность дарования Бамдаса, но и устанавливали определенный характер отношений между автором предисловия (мэтром) и его протеже — не предполагающий «учительства» и оценивания младшего поэта по каким бы то ни было лекалам и стандартам. На то, что предлагается взамен традиционных форм литературного наставничества, со всей определенностью намекает финал предисловия: «Может быть, г-ну Бамдасу надоест писать песни и он займется торговлей, путешествиями — кто знает?» [Там же: 487]. отождествляя молодого поэта с Артюром Рембо, сам Кузмин принимает на себя роль Верлена — авторитета, но не ролевой модели и не учителя<sup>14</sup>. Очевидно, что в этом случае мы имеем дело не просто с комплементарным предисловием, но и с выражением некоторых важных для автора положений, касающихся функционирования литературного поля. Выделяя юного поэта, Кузмин подчеркивает независимость творчества Бамдаса от существующей поэтической традиции, которую заменяет ему уникальный жизненный опыт и взгляд на мир («голос»). Именно с этим, на наш взгляд, связано и использование в рецензии национального кода (Кузмин подчеркивает «еврейскость» лирики Бамдаса). Таким образом Кузмин выводит поэзию Бамдаса за рамки русской поэтической традиции в целом и своего собственного влияния в частности, опровергая потенциальные упреки в наставничестве, давлении на неокрепший поэтический голос.

Однако из наблюдений над творчеством «матросов» следует ровно противоположное: их «уникальный» голос во многом был перенят у самого Кузмина. Интерес вызывает не сам факт влияния (он был отмечен уже

<sup>13</sup> Фрагмент предисловия с идеей о разделении «литературности» и «талантливости» наследует популярной идее литературной критики начала XX в. См., например, в рецензии Гумилева на книгу Сологуба «Пламенный круг»: «Стих его, мягкий и певучий, лишен и медной звонкости брюсовского стиха, и неожиданных поворотов блоковского. Но зато он и менее подвергся влиянию старых мастеров, в нем при той же пленительности чувствуется меньше литературности» [Гумилев 1990: 78].

<sup>14</sup> Это отметила в своей рецензии и Л. Рейснер [Рейснер 1917]. Перенос в революционное время жизненную ситуацию двух поэтов, Кузмин отчасти оказался прав в своих предположениях: литературная карьера Бамдаса оборвалась очень быстро (последняя тоненькая книжка его стихов вышла в 1924 г.), после чего он вел «непоэтическую» жизнь технического переводчика [Бамдас 1994].

немногочисленными рецензентами<sup>15</sup>), а то, какие именно особенности кузминской лирики использовали «матросы» в собственном творчестве. Бамдас и Деген ориентируются не на поэзию Кузмина середины 1910-х гг., времени собраний группы, а на творчество более раннего периода. Начальное стихотворение «Предрабасветного ветра» Бамдаса («В переполненной маленькой комнате...») можно рассматривать как квинтэссенцию кузминской лирики времен сборника «Сети» (1908). Верлибр, разговорная интонация которого упорядочена изоморфизмом строк, основанных на перечислении, отсылает к «Моим предкам» — заглавному стихотворению первой книги стихов Кузмина. Ср. у Кузмина: «Моряки старинных фамилий, / влюбленные в далекие горизонты, / пьющие вино в темных портах, / обнимая веселых иностранок; / франты тридцатых годов...» [Кузмин 2000b: 57]; у Бамдаса: «В переполненной маленькой комнате / так странно шумят / по французски и итальянски / актеры из цирка и варьете, / клерки иностранных контор...» [Бамдас 1917: 7]. На этом фоне наличие у Бамдаса нарочито прозаизированных кулинарных образов, соседствующих с описанием возлюбленного («Макароны. Томат. Кофе. Сигары. / Запах сыра всего слышней... / А рядом со мной мой друг...» [Бамдас 1917: 7]), также представляется заимствованием из поэтики Кузмина, а именно из девятого стихотворения «Прерванной повести» («Вот ужин, чай, холодная котлета, / Ленивый спор домашних — я молчу...» [Кузмин 2000b: 73]). Это узнаваемый кузминский прием: детальное изображение ужина в контексте любовного переживания оказалось настолько новаторским для своего времени, что было специально отмечено критиками [Соловьев 1908; Эренбург 1911]. В других стихотворениях («Сквозь мышинные норы...», «Предки, певшие псалмы...») Бамдас использует анафорические начала и риторические вопросы, сочетание которых популяризировали «Александрийские песни» (1906).

Юрий Деген также старательно перечислял в своих стихах свойственные ранней кузминской лирике «мелочи» — предметы гардероба, детали внешности: «...завиток оранжевый узора, / он поймет, он поймет! — / <...> мне остались рыжие перчатки / с милых рук, с милых рук» («На обоях плоские лошадки...» [Деген 1918a: 17]). В поэме «Оттепель» (1920), помимо заглавного акростиха, посвященного Кузмину, можно найти и прямые заимствования, например, рифменную пару в строках: «Другой какой же мудрости не мудрой / Нам было верить, пудрясь снежной пудрой?» [Деген 1920: 8], отсылающую к яркой рифме из первого стихотворения цикла «Обманщик обманувшийся» (1907): «Я бледность щек удвою пудрой, / Я тень под глазом наведу, / Но выраженья воли мудрой / Для жалких писем я найду».

Тот «минимум литературности», о котором пишет Кузмин в предисловии к «Предрабасветному ветру», был, вне всякого сомнения, усвоен из его

<sup>15</sup> См. прижизненные рецензии на книги Бамдаса: [Рейснер 1917; Большаков 1918]. Об использовании кузминской поэтики Дегеном см.: [Никольская 1988: 103].

собственной поэтики. Этот факт странно сочетается с попыткой Кузмина затушевать, нивелировать свое влияние на лирику Бамдаса. Представляется, что это можно объяснить, во-первых, тем компромиссным отношением к поэтической «технике», которое выказывал Кузмин: поэтические приемы могли играть организационную роль, сплачивая на первых порах начинающих поэтов, разделяющих общие взгляды на литературу, однако не должны были ограничивать творчество каждого юного писателя. Во-вторых, репутация «матросов» — группы, каждый член которой был внутренне независим в своем творчестве, отвечала представлениям Кузмина об идеальном литературном содружестве. Хотя нельзя с уверенностью утверждать, что Кузмин был основателем группы, ее организационные принципы (интимность, дружба, подчеркнутое равенство) очевидно были близки старшему поэту. Сплоченность группы была заявлена уже в названии: как команда матросов не могла быть большой и предполагала мужской состав, так и кружок «матросов» ограничился несколькими юными поэтами. Тесная мужская дружба (не лишенная игривых коннотаций — см. двоякое прочтение слова «спутник» — как «попутчик» и как «любовник» — в следующей цитате) играет особую роль в «песенках» и стихах «матросов». Например, в посвященном «старшему штурману» Дегену стихотворении Бамдаса: «Наша Марсельская лодка / Синее небес синевы. / Драгоценнейшая находка — / Спутник такой, как Вы» [Бамдас 1918: 9]). Мотивы сплоченности, солидарности и определенной схожести «матросов» между собой были теми корпоративными ценностями, которые разделяли участники кружка.

Сам Кузмин, приняв на себя роль «мэтра» в среде молодых поэтов, «капитана» среди «матросов», иронично обыгрывал этот статус: «Всякий молод, всяк хорош. / Это — правда, а не ложь — / Капитан один не в счет» [Кузмин 2006: 74]. Сознывая и подчеркивая свое особое положение, Кузмин в то же время давал понять, что ощущает себя таким же объектом дружеской насмешки, как и другие «матросы», — такое отношение оформляло ощущение «равенства», важного для Кузмина фундамента литературной группы. Проекция образа «команды корабля» на жизнь, подкрепляла атмосферу тесного круга с понятными только его участникам стихами и считываемыми намеками (позднее эта форма оживет в проекте эмоционалистов).

Закономерным представляется и название группы, полемичное по отношению к многочисленным пофевральским союзам и не слишком типичное для литературных групп этого периода (самая знаменитая с типологически сходным названием — «Звучащая раковина» — будет действовать только в 1920-х гг.). На связь названия группы со стихотворением Е. А. Баратынского «Пироскаф» впервые указал Р. Д. Тименчик, подчеркнув, что Баратынский «занимал почетное место в пантеоне» поколения Дегена и Бамдаса [Тименчик 1977b: 321]. «Марсельские матросы» ведут пироскаф сквозь бурное море к «Элизии земному» и выступают как символ надежд на новую жизнь: «...Много мятежных решил я вопросов, / Прежде, чем руки марсельских матросов / Подняли якорь, надежды символ!» [Баратынский



2002—: 3, ч. 1, с. 133]. Эта связь подкрепляется прямым использованием цитат из «Пироскафа» в произведениях «матросов»<sup>16</sup>.

Однако более значимым для символики группы нам представляется другой контекст — развитие образа «команды корабля» в оде Кузмина «Враждебное море». Текст оды, написанной в апреле 1917 г. — параллельно началу собраний «матросов», — привлекает внимание не только повторением морской темы, но и одним из центральных образов — «корабельщиков-братьев», сражающихся с «враждебным морем», за образом которого, как нами отмечено выше, скрывались указания на мировую войну и другие катаклизмы времени:

Оттуда несется глухо,  
ветра глуше:  
— Корабельщики-братья, взроем  
хмурое брюхо,  
где урчит прибой и отбой!

Структура «команды корабля» разыгрывалась в «матросских» стихах, и немаловажным для этой игры был мотив плаванья, выдвижения в путь: см. стихотворение Бамдаса: «Прощай навсегда, контора...», песенку Дегена: «...заскрипели канаты. / песенку запели, / двинулось с середины апреля» [Деген 1920: 18], песенку Кузмина: «Всякий весел, всякий горд, / Кто вступил в Марсельский порт / И в команду к нам попал...» [Кузмин 2006: 74]. Образ моряка перешел в другие стихотворения Кузмина 1917 г., например, в стихотворение «Мореход на суше» (май 1917 г.), в котором представлена точка зрения мореплавателя, смущенного нахождением в несвойственной ему обстановке: «И только снится иногда / Шатанье накретенных палуб: / Ведь путевых не надо жалоб, / Коль суша под ногой тверда»<sup>17</sup>.

Пересечение морской символики в творчестве Кузмина с названием объединения позволяет говорить о том, что образ «матросов» можно трактовать как своеобразный вариант «корабельщиков-братьев». «Братство» было центральным мотивом кузминской революционной лирики, выражающим его собственную позицию: с братством, которое обещала революция, он связывал надежды на прекращение войны. Кружок «марсельских матросов» выступил жизненной проекцией «братства» — тесно связанных друг с другом мужчин, своими узами и своим творчеством противостоящих невзгодам. Метафору «пути», появляющуюся в песенке Кузмина

<sup>16</sup> Стихотворение Бамдаса «Прощай навсегда, контора...» явно ориентируется на «Пироскаф», повторяя его композицию, но представляя лирический сюжет с точки зрения матроса, а не путешественника. Бамдас переносит из текста Боратынского в свое стихотворение деталь — птицу: «Наедине мы с морскими волнами; / Только что чайка вьется за нами / Белая, рея меж вод и небес» [Боратынский 2002—, т. 3, ч. 1, с. 133], у Бамдаса — «Над палубой вьется птица, / Минутами еле видна» [Бамдас 1918: 7]. Примечательны финальные строки у Боратынского: «Завтра увижу я башни Ливурны, / Завтра увижу Элизий земной» [Боратынский 2002—: т. 3, ч. 1, с. 134] и их «сниженный» вариант у Бамдаса: «А как загуляем, приятель, / Когда придем в Марсель!» [Бамдас 1918: 8].

<sup>17</sup> См. анализ этого стихотворения: [Николаенко 2015].

в контексте смерти («Чаркой друга помянуть, / И опять в далекий путь, / Такова у нас судьба»), можно рассматривать и как «творческий путь» (см. у Бамдаса: «Да славится путь моряка!»), и как «жизненный путь» в полном «волн» и потрясений революционном времени. Создание объединения преследовало несколько целей: не только влиться в революционный поток, но и сохранить в нем узы дружбы и взаимного уважения, поддерживая ценный Кузминым групповой принцип. Актуализируя эти смыслы, Кузмин планировал выпустить оду в издательстве «Марсельских матросов» отдельной книгой (в количестве 75 нумерованных экземпляров) с иллюстрациями художника В. В. Дмитриева [Лавров, Тименчик 1990b: 528]<sup>18</sup>.

Однако нельзя не отметить, что декларируемая интимность группы была сконструированной, а не действительной: широкие издательские планы имели целью представление «матросов» публике и превращения их личных отношений в факт литературы. Таким образом, «марсельские матросы» предстают не случайным предприятием, а органично встраиваются в попытки Кузмина собрать литературную группу на основаниях, проистекающих из его собственной концепции автономного неиерархичного искусства. «Матросы» также оказываются шагом на пути от «кружка гимназистов» с их идеей мужского полу-эротического союза — к эмоционалистам<sup>19</sup>.

Влияние Кузмина на литературную молодежь было велико и до начала 1917 г. — достаточно вспомнить племянника поэта С. А. Ауслендера, а также Г. В. Иванова, А. Э. Беленсона и др. Даже с некоторыми «матросами» Кузмин был знаком и ранее — например, с Бамдасом и Курдюмовым. Тем не менее попыток создать собственную группу в период расцвета своей славы — на рубеже 1900–1910-х гг. — Кузмин не предпринимал. Представляется, что влияние старшего поэта до середины 1910-х гг. было пассивным: принимая свой статус авторитета и очевидно тяготея к нему, Кузмин не стремился распространить его на целую группу. Очевидно, что в 1917 г. появились причины, заставившие писателя пересмотреть свое отношение.

<sup>18</sup> В связи со временем создания группы представляется остроумным наблюдение П. В. Дмитриева о вероятной связи названия «Марсельские матросы» с «Марселезой», текст которой Кузмин переведет в 1921 г. [Дмитриев 2021: 176–177].

<sup>19</sup> Барбара Уокер, рассматривая литературные кружки «серебряного века», использует терминологию антрополога Виктора Тернера. Организационное изменение любого сообщества трактуется ею как постепенный переход свободного от социальных условностей общества («коммунитас») к более жесткой и формализованной структуре («структура») [Walker 2005: 1–23]. Если размышлять о предпочтениях Кузмина в этих терминах, то можно отметить его однозначное тяготение к полюсу «коммунитас». Однако неиерархичное общество, стремясь войти в иерархизированное поле литературы, неизбежно приобрело бы черты «структуры», что уничтожило бы саму идею такого общества (в случае с «кружком гимназистов» это обстоятельство прослеживается довольно четко: общество молодых юношей, вдохновленное Кузминым, оказалось неспособно на организованную деятельность, провалив постановку «Курантов любви»). Как кажется, Кузмин впоследствии стал понимать необходимость формальной организации: «Марсельские матросы» должны были иметь свое издательство, а для эмоционалистов был написан манифест.

Как мы отметили выше, «матросы» ориентировались на определенный период творчества своего «капитана»: 1900 — начало 1910-х гг. Лирику этого времени Деген назвал в своей обзорной статье-мемуаре самым значительным из достижений поэта: «Кузмин заговорил на таком простом языке, о таких интимных, милых и близких сердцу всякого предметах и так скромно, что слова его были приняты сразу и бесповоротно, не вызвав протестов и негодований. Манера же, с какой он произносил эти слова, манера его письма была настолько проста и сдержанна, что могла показаться, после прежних фокусов над словом и формой, самой безобидной» [Деген 1918b: 2]. Такая оценка в 1918 г. примечательна. Она возвращает нас к ранней репутации поэта, основанной на мифе о Кузмине как певце «мелочей прелестных и воздушных». Как мы писали выше, этот образ лег в основу ядра репутации Кузмина и в самом факте его воспроизведения нет ничего удивительного. Однако в 1917–1918 гг. прежняя репутация вновь стала актуальна, но уже как инструмент критики Кузмина: его стихотворные посвящения революции, вступающие в противоречие со сформированным десятилетием ранее образом, были встречены ехидными рецензиями в популярных журналах. В апреле 1917 г. — в месяц, когда начались собрания «матросов», — в «Журнале журналов» вышла первая прицельная критика — фельетон, в котором Кузмин осуждался за то, что «пачкает... нечистыми прикосновениями» слово «революция» [W 1917]. В следующем номере этого же издания (№ 17) был опубликован фельетон Бухова [Бухов 1917b]; а в начале лета (№ 21–22) — Доля [Тигер 1917]. Подчеркивая положительные стороны кузминской репутации, продуцируя узнаваемые темы и поэтику, «марсельские матросы» (при прямом посредничестве Кузмина) совершали противодействие, объявляя литературному миру о том, что порицаемая поэтика и осмеиваемый образ «капитана» все еще имеют консолидирующий потенциал и привлекательны для молодых поэтов.

Осенью 1907 г в жизни Кузмина сложилась похожая ситуация: летом того же года на страницах периодики развернулась массированная кампания против выхода «Крыльев». Критики порицали Кузмина за безнравственность, разврат и негативное влияние на молодежь. В октябре Кузмин, уже пестующий мысль об организации общества (в чем сыграли свою роль, как указывает Н. А. Богомолов в ряду других причин, временная пауза в «кружковой» жизни Петрограда после угасания «вечеров Гафиза» и сформировавшийся в прессе под влиянием «Крыльев» миф о существовании некоего эротического общества мужчин, якобы возглавляемого Кузминым [Богомолов 1995с: 102–106]), собирает предприятие, известное как «кружок гимназистов». Двукратное повторение ситуации показывает, что Кузмин понимал репутационный вес, придаваемый ему наличием круга молодых последователей и почитателей, появившихся в нужный момент. Наличие кружка подражателей также закрепляло творческие достижения Кузмина предшествующего периода: обозначив свое положение в литературе, писатель мог двигаться дальше, развивая иную творческую манеру, что он и делает в 1917 г., осваивая авангардную поэтику. Все это позволяет

нам сделать еще одно наблюдение над функционированием сложившегося ядра репутации: закреплённая в культуре модель восприятия способна активизироваться в кризисные периоды, «подновляя» репутацию автора.

Кроме того, участие Кузмина в группе «матросов» могло быть также стимулировано пореволюционной работой различных организаций, в которой Кузмин принял деятельное участие. Став членом Союза деятелей искусств в начале марта, в конце месяца он входит в выделившееся в Союзе художественное общество «Искусство. Революция», планирующее безвозмездно заниматься исполнением заказов на прославляющее революцию искусство. В апреле Кузмин и Юркун вошли от имени издательства «Фелана» в «литературную курию» в Союзе деятелей искусств и в «Блок левых» в рамках Союза<sup>20</sup>. Возможно, в пику также союзам и куриям с их официальной, иерархичной структурой, Кузмин хотел показать, что жизнеспособной является другая модель писательской кооперации: кружок «любящих и ценящих друг друга людей».

Деятельность «Марсельских матросов» показывает, каким именно Кузмин представлял идеальное литературное содружество: основанное на равенстве, уважении и общих взглядах на искусство более, чем на общности техники. Любую иерархичность, авторитет и диктат «старшего» Кузмин не мог допустить, поскольку это противоречило бы положениям его эстетики. Дальнейшую историю «групповой» жизни Кузмина можно представить как поиск баланса между усиливающимися коллективистскими тенденциями в литературном процессе и стремлением сохранить верность и своей концепции искусства, и собственной писательской позиции.

#### **4.2. Кузмин в Петроградском отделении Всероссийского союза поэтов (1920–1921 гг.)**

Траектория деятельности Кузмина в Петроградском отделении Всероссийского союза поэтов параллельна организационным изменениям этой институции. Союз был создан для оказания помощи поэтам во время

---

<sup>20</sup> Это издательство было создано в 1916 г. тремя друзьями-поэтами, К. Ю. Ляндау, Е. Г. Лисенковым и В. И. Гедройц, и начало свою деятельность с издания «беспартийного» и богато украшенного «Альманаха муз», в котором принял участие в том числе и Кузмин. Зимой 1917 г. в издательстве планировался выход книг Юркуна «Дурная компания» и поэтического сборника Кузмина «Гонцы. Четвертая книга стихов», однако по неизвестным причинам был осуществлен лишь первый проект. Вскоре издательство прекратило работу. Вероятно, надежды на «Фелану» еще теплились в 1918 г.: 18 июля Кузмин записал в дневнике: «Не знаю, выйдет ли с “Феланой”» — имея в виду, вероятно, переиздание романа Юркуна. О деятельности издательства см.: [Соболев 2017: 268–284], об «Альманахе муз» в контексте альманашной продукции 1910-х гг. также см.: [Обатнин 2016: 114–115, 119]. Ляндау впоследствии задействует Кузмина в нескольких своих проектах, таких как «Театр-студия» и «Книжная лавка писателей». Контактам Кузмина с Ляндау способствовало их соседство: Кузмин жил в доме № 17 по Спасской улице, Ляндау — в доме № 15 [Соболев 2017: 281–282].

Гражданской войны; годом позже его деятельность была приостановлена<sup>21</sup>. Организацию «воскресли» в 1923–1924 гг. В новом виде Союз просуществовал до реорганизации во второй половине 1920-х гг.<sup>22</sup> Кузмин вступил в Союз поэтов в 1920 г. и был в числе тех, кто занимался его возрождением в 1923–1924 гг., однако в 1924 г. он не вошел в итоговый состав и со временем вовсе отошел от дел организации.

Такая динамика позволяет поставить несколько вопросов. Прежде всего, необходимо прояснить, какой была репутация Кузмина в период создания и деятельности первой редакции Союза (1920–1921) и какой — на момент создания второй (1923–1924). Чем можно объяснить неожиданно возросший символический капитал Кузмина на момент реорганизации Союза? Каковы были причины «удаления» Кузмина от дел второго Союза, и почему этот незначительный эпизод стал катализатором постепенного, но усиливавшегося с годами отхода Кузмина от взаимодействия с современной литературой?

Всероссийский союз поэтов был создан в Москве в 1918 г.<sup>23</sup> как культурно-просветительская организация со свойственной многим пореволюционным проектам миссией построения новой культуры. Цель Союза в Уставе 1920 г. была обозначена как «духовно-экономическое объединение... во имя революционного строительства нового искусства» [Кукушкина 2007: 123]. На этом этапе у Союза не было очевидной ориентации на продвижение отдельной ветви искусства: орудием пролетаризации литературы его стали называть постфактум («Главной своей задачей Союз ставил «пропаганду и самое широкое распространение творческих идей пролетарского искусства среди трудящихся масс» [Косолапов 1967]).

Решающую роль на начальном этапе существования Союза сыграла общественно-политическая ситуация: у пришедших к власти большевиков не было четкой позиции по отношению к культуре и искусству. К. Аймермахер отмечал, что литературно-политическая концепция первых пооктябрьских лет отличалась открытостью: ни В. И. Ленин, ни А. В. Луначарский (с октября 1917 г. — народный комиссар просвещения) не считали насущной задачей вторжение в область творчества [Аймермахер 1998: 29–32]. Л. Д. Троцкий выразил эту позицию партии в книге «Литература и революция» (1923): «Партия руководит пролетариатом, но не историческим процессом. <...> Область искусства не такая, где партия призвана командовать. Она может и должна ограждать, содействовать и лишь косвенно — руководить» [Троцкий 1991: 170]. Документы новой власти, непосредственно связанные с делами художественной интеллигенции до 1922 г. (когда впервые начали подниматься вопросы о «политически близких» партии писателях —

<sup>21</sup> Причины роспуска первого состава Союза поэтов, долгое время остававшиеся не проясненными, убедительно истолковал О. А. Лекманов: [Лекманов 2020: 541–543].

<sup>22</sup> Историю Петроградского отделения союза поэтов см. в: [Кукушкина 2007]. В настоящей работе вся фактическая информация, за исключением особо оговоренных случаев, почерпнута из этого обстоятельного обзора.

<sup>23</sup> Историю создания Всероссийского союза поэтов см.: [Крусанов 2003: 2, кн. 1, с. 334–353].

см., например, Докладную записку заместителя заведующего отделом агитации и пропаганды ЦК РКП(б) Я. А. Яковлева И. В. Сталину о ситуации в писательской среде (лето 1922 г.)) касались преимущественно материальных проблем: нормирования и увеличения пайка, ходатайств о выезде за границу и т. п. [Власть и художественная интеллигенция: 11–38].

Процесс активного создания литературских союзов на рубеже 1910–1920-х гг. отражает встречную тенденцию: пока государство не было озабочено контролем над полем литературы, надзор и регуляция писательской среды были в руках самих литераторов. Писательские союзы иерархизировали литературное пространство, наделяя определенным статусом одних агентов и лишая его других, а также выполняли консолидирующие функции, собирая писателей под крыло одной институции (причем эта институция не обязательно имела формальный характер — открытые для свободного общения и коммунального быта Дом литераторов и Дом искусств (ДИСК) играли схожую роль.

Необходимость в такой консолидации была, с одной стороны, исключительно прагматической: литераторы были зачислены как интеллигенция, «не состоящая на общественной службе», в последнюю категорию граждан, получавших продукты питания [Декреты по продовольствию: 83], что означало существенное сокращение ресурсов и ограничение в их самостоятельном добывании. Не будучи на начальном этапе своего существования профсоюзной организацией как таковой, Союз поэтов тем не менее ставил себе те же задачи, которыми занимались профессиональные союзы. А. А. Блок, первый председатель Петроградского отделения Союза, выделял именно материальную сторону его деятельности: «Мы все тут разные, может быть, и общего языка не будет. Но материальная помощь нужна многим, нужны пайки <...> Начнем с материальной заботы о наших поэтах, а, может быть, выйдет и что-нибудь большее» [Блок 1960–1963: 6, 433]. По воспоминаниям секретаря Союза, Вс. А. Рождественского, «заседания правления нового Союза проходили под знаком “материальной озабоченности каждого дня”» [Рождественский 1966: 89]. Подобные задачи в целом были характерны для литературных организаций рубежа 1910–1920-х гг. (Дома литераторов, издательства «Всемирная литература» и т. д.) [Кукушкина 2008: 10–11], целью которых было улучшение быта представителей интеллигенции.

С другой стороны, существовали идеологические причины создания Союза. Петроградское отделение изначально заняло особую позицию по отношению к Московскому, для которого была характерна установка на сближение с властями (что поставило Союз поэтов в оппозицию к Союзу писателей, который, по словам В. Г. Шершеневича, состоял из тех, у кого «не находилось психологических кирпичей, чтобы построить новое здание» [Шершеневич 1990: 607]). Петроградское отделение заявляло себя принципиально аполитичным, и тем самым демонстративно обособленным от Московского:

...петербургские поэты решили осуществить это объединение, конечно, не по шумному примеру московской «эстрады», а на особых, петербургских



началах; учредители хотели, помимо защиты профессиональных интересов, найти в стенах союза возможность говорить о стихах и читать стихи, чувствуя себя при этом свободными от требований литературной улицы [Дом искусств 1920: 74].

Консолидация поэтических сил Петрограда в Союз поэтов подчеркивала локальную идентичность и преемственность определенной поэтической традиции<sup>24</sup>.

Дополнительно Петроградское отделение отказывалось принимать в свои ряды пролетарских поэтов: формальным предлогом такого решения было то, что пролетарские поэты уже имели свою организацию, то есть входили в Пролеткульты [Дом искусств 1920: 74]. Ритуальный характер этого объяснения был очевиден: несколькими месяцами ранее, весной 1920 г., в Петрограде было учреждено отделение Всероссийского союза писателей, поэтому действительной необходимости в создании отдельной поэтической организации не было, так как под определение «писатель» подпадали и поэты. Многие из участников Союза поэтов, в том числе сам Кузмин, к 1920 г. уже были членами Союза писателей<sup>25</sup>. Под предлогом существования собственного Союза в Союз поэтов могли не принимать прозаиков, однако этого не произошло, как в случае с пролетарскими поэтами. Очевидно, последних не хотели видеть среди членов отделения по другим причинам, в первую очередь — идеологическим.

Организацию Союза поэтов можно считать тактическим ходом: петроградским поэтам было существенно создать особую среду. Помимо декларируемых в официальных документах целей и задач, одной из основных функций любой институции остается регулирование качества поля через разграничение и ограничение аудитории<sup>26</sup>. Эта функция наиболее отчетливо эксплицируется в практиках приема новых членов. «Контроль на входе» является наиболее действенным способом стабилизации среды, а причины, по которым осуществляется вход одних и запрещается доступ другим, проясняют неявленную, недеклалируемую в положениях и уставах (и, возможно, не до конца осознаваемую самими членами) цель создания организации.

<sup>24</sup> Особая позиция литературного Петрограда по отношению к писательской Москве не раз подчеркивалась современниками: «Петроград не принимал участия в бешеной и непрерывной смене литературных вех, но оставался верен, в сущности, одной только школе, одному направлению — петербургскому, петроградскому. Сказать о поэте “петроградский” — значило не только назвать его местожителство, но и определить его “направление”, стиль, склад, характер» [Миндлин 1979: 220].

<sup>25</sup> См. заполненное Кузминым заявление в правление Петроградского отделения Всероссийского профессионального союза писателей и приложенный к нему список опубликованных произведений, в который включены также поэтические сборники: [Анкета Кузмина 1920]. Согласно записи, Кузмин был принят в Союз писателей 27 июля 1920 г.

<sup>26</sup> «Защита существующего в поле порядка предполагает охрану границ и контроль за доступом в поле» [Бурдые 2000: 29].

Обращаясь к условиям приема новых членов в Петроградское отделение, можно отметить, что они были направлены не на расширение среды, а напротив, на ее сужение и образование тесного, элитарного круга. Союз поэтов разработал сложную систему приема новичков: «...редакционная коллегия рассматривает книжку стихов не менее чем в 5 печатных листов; такая книжка считается явным профессиональным признаком, благодаря которому коллегия может быть более снисходительной к оценке. Если же книжки нет, то в редакционную коллессию представляется не менее 10 стихотворений в рукописи или в печатном виде. В случае, если художественная ценность стихов признана, автор принимается либо в действительные члены Союза, либо в члены-соревнователи» [Блок 1960–1963: 6, 435]. Для сравнения: членом Союза писателей мог стать «всякий, у кого имеются литературные по форме и значению труды, как в области художественного творчества в широком смысле слова, так и в разных областях знания или философского и публицистического мышления» (Инструкция Петроградского отдела ВСП цит. по: [Кукушкина 2006: 129]). Такая политика привела к тому, что Союз писателей вскоре стал насчитывать свыше 200 членов [Дом искусств 1920: 74], а в Союз поэтов из 80 заявлений о вступлении, поданных за период 1920–1921 гг., было удовлетворено не более десяти [Медведев 1923: 64].

Выходит, что членом Союза писателей — то есть официально санкционированным «писателем», претендующим на полагающиеся этому званию привилегии, — мог быть автор любых произведений, в то время как «поэт» должен был дополнительно подтвердить свой статус, пройдя через несколько стадий легитимации. На первый взгляд для такой строгости не было видимых причин: Союз поэтов был общественной организацией, не ограниченной в количестве членов (напротив, если бы их было больше, то удалось бы помочь большему числу нуждающихся, реализовав основную миссию профсоюза). Очевидно, что, вразрез декларируемым в Уставе задачам, поэтам Петрограда было важнее сохранить видимость автономии собственной среды. В Союз вошли поэты, которые тем или иным образом уже были связаны как с модернистской культурой, так и между собой (например, многие из приглашенных были участниками «Цеха поэтов» — Л. В. Берман, Г. В. Иванов, А. Д. Радлова, М. М. Тумповская и др.). Первые члены Союза поэтов не вступили в него на общих основаниях, а были адресно приглашены организационной группой: в число приглашенных вошел 21 человек, в том числе Ахматова, Городецкий, Кузмин, Пяст и др. [Дом искусств 1920: 74]. В таком виде Союз наследовал практикам дореволюционных литературных групп, сплоченных общими ценностями и подходом к искусству — тем, о чем Н. С. Гумилев (второй председатель Петроградского отделения Союза) писал «Всякое направление испытывает влюбленность к тем или иным творцам и эпохам. Дорогие могилы связывают людей больше всего» («Наследие символизма и акмеизм», 1913 [Гумилев 1990: 58]). Формализованная структура Союза была лишь необходимым условием времени.

Требования, которые выдвигались к кандидатам в члены Союза, не были прямо сформулированы, — право выбирать новых членов было

доверено тем писателям, в таланте, авторитете и литературном вкусе которых никто не сомневался: «Особое внимание было обращено на состав приемной комиссии. Мы ждали новых людей, надеялись на приток свежих сил. Поэтому членами приемной комиссии были избраны наиболее авторитетные поэты: Блок, Гумилев, Лозинский и Кузмин» [Павлович 1964: 469]. К своей деятельности в «приемочной» комиссии Союза Кузмин относился, вероятно, чрезвычайно ответственно: записи дневника за сентябрь — декабрь 1920 г. показывают, что в это время писатель посещал Союз едва ли не каждый день.

Анализ сохранившихся отзывов этой комиссии за 1920–1921 гг.<sup>27</sup> показывает, как происходила оценка произведений новых членов. В отзывах таких разных по творческим устремлениям поэтов, как Кузмин, Блок, Гумилев, Лозинский, заметна общность риторики, повторение одних и тех же слов и их сочетаний, имеющих конкретное для самих критиков, однако нигде не зафиксированное значение. Таково, например, выражение «настоящий поэт», вбирающее в себя широкий спектр значений, связанных с пониманием поэтической культуры, наличием оригинальной творческой манеры и особого взгляда на мир: «В лице В. В. Третьякова мы имеем *настоящего поэта*, понимающего серьезные задачи поэзии» — отзыв Кузмина [1: 693]; «Пока автор обнаружил только способности к версификации, *поэта* в нем не видно...» — отзыв Гумилева [1, 690]. В качестве других примеров таких формул можно привести «подражательность» и его противоположность — своеобразие, оригинальность («Стихи В. Третьякова не хуже многих присылаемых, хотя несколько вялы и *подражательны*» — отзыв Блока [1; 687], «Своеобразие есть...» — отзыв Лозинского [1, 687]; «... стихи *мало самостоятельны*» — отзыв Гумилева [1, 688]; «Очень *подражательно*, но лирика» — отзыв Блока [2, 694]). Характеризуя непосредственно поэзию, рецензенты использовали понятия «лиризм» («В стихах М. Георгиевского неподдельный и сильный *лиризм*» — отзыв Блока [1: 687], «В стихах Райсы Блох есть *лиризм*, есть несомненный песенный строй» — отзыв Лозинского [1, 689]); «поэтический язык» («Своеобразие есть, но проявиться ему часто мешает беспомощность формы, *немощность языка*» — отзыв М. Л. Лозинского [1; 687]), «поэтическая сила» («Сплошь да рядом в стихах, куда менее грамотных, мы видим *подлинную поэтическую силу, оригинальность*» — отзыв Лозинского, [1; 691]; «стихи невятны и *бессильны*» — отзыв Кузмина [1, 688]).

Из представленных отзывов следует, что при оценивании и вынесении вердикта рецензенты полагались на важные для них самих понятия о «поэте» и «поэзии». Показателен пример с отзывами о стихах Дм. Крючко-

<sup>27</sup> Сохранившиеся отзывы опубликованы в: [Блок в архиве Рождественского: 687–691], [Отзывы из других архивов], [Кукушкина 2007: 96–98]. Далее при цитировании отзывов в скобках указывается порядковый номер публикации в этом списке и страница. К сожалению, поданные в комиссию в этот период стихи не сохранились, поэтому мы не имеем представления о том, что именно удостоилось той или иной оценки.

ва: Блок написал, что Крючков «слабый поэт, но чувствует и понимает поэзию», а Гумилев — «Дм. Крючков во всяком случае поэт» [1; 691]. Кто такой «поэт», до конца из этих слов неясно, однако в этих резолюциях проглядывают общие для двух рецензентов следы сакрализации литературного труда («поэт» есть поэт «божьей милостью» — его талант очевиден и не нуждается в дополнительных разъяснениях) и некое, понятное для уже имеющих статус «поэта», отделение поэтов «настоящих» от «не настоящих». Представляется, что в этом случае можно говорить о дискурсивной модели — фоновом, неявленном знании, подспудно влияющим на деятельность и принятые решения писателей. Об этом свидетельствует удивительное единство столь разных поэтов, какими были члены «приемочной» комиссии, в вопросах отбора новых членов — не сохранилось ни одной рецензии, в которой сделанный выбор не был бы единогласным. Их отзывы, с одной стороны, в высшей степени субъективны, а с другой — безапелляционно принимались другими членами, поскольку очевидно опирались на общее фоновое знание, подспудно сплачивающее представителей определенной культуры.

В основе этой дискурсивной практики лежит риторика, которой оперировали поэты, оценивая друг друга в рецензиях и критических разборах 1900–1910-х гг. Гумилев в одном из отзывов так выразил общее мнение о принципах отбора: «В Союз поэтов действительными членами принимаются именно *поэты* <здесь и далее курсив автора — А. П.>, а *членами-сотрудниками те, о ком есть основания полагать, что они станут поэтами*» [1; 691]. За этим разделением проглядывает иерархия, уже разработанная Гумилевым для оценки произведений начинающих поэтов: их он сперва разделял на «поэтов» и «не-поэтов», а «поэтов», в свою очередь, на «способных, одаренных и талантливых», из которых последние «всегда индивидуальны, и каждый заслуживает особого разбора» (Письмо 19 (XI), 1911 [Гумилев 1990: 122])<sup>28</sup>. Схожие требования к поэтическим новичкам выдвигал и Блок, признавая наиболее существенным требование поэтического своеобразия<sup>29</sup>. Корни этой позиции обнаруживаются в статье 1907 г. «О лирике», где Блок выводит два «общих места» оценки лирического поэта: «Первое общее место: *лирика есть лирика, и поэт есть поэт* <курсив Блока. — А. П.>»; «Второе общее место гласит: поэты интересны тем, чем они отличаются друг от друга, а не тем, в чем они подобны друг другу» [Блок 1960–1963: 5, 134]. В своих критических заметках 1900-х гг. Блок всегда считал особенно важным отметить подражательность или индивидуальность стихотворца: «Стихотворения С. Кречетова *не прельщают новизной и свежестью*. Главные недостатки их — *подражательность и торжественность...*» (рец. на: «С. Кречетов. Летучий голландец», 1909

<sup>28</sup> Об оценке Гумилевым произведений участников «Цеха» поэтов см.: [Лекманов 2000: 42–43].

<sup>29</sup> О взаимодействии Блока с молодыми литераторами см.: [Орлов 1972; Тименчик 1981a; Тименчик 1981b].

[Там же: 653]; «...Вы много читали современных поэтов, и *они не всегда хорошо на Вас влияли*» (письмо Е. М. Тагер, 1915 [Там же: 8, 452]).

Кузмин в своих отзывах также отделял «поэтов» и «не-поэтов»: «Отчего же не принять, хотя поэтом он вряд ли будет» [1; 691]; «Стихи... нахожу интересными, культурными и дающими вполне автору право быть принятым в “союз поэтов”» [2; 694]. Как мы показали выше, особая фиксация на оригинальности и имманентности поэтического дарования была особенностью кузминской эстетической системы. В критическом словаре Кузмина на протяжении долгих лет слово «подлинный» (в значении «настоящий», «истинный») оставалось наивысшей оценкой любого явления искусства: театра («Прежде всего нужно отметить дух простонародной торжественности, трагичности и подлинный темперамент, что проявился в исполнении и постановке» [Кузмин 2000b: 173]), актерской игры («Эдипа он <Ю. М. Юрьев — А. П.> взял как подлинный трагический актер» [Там же: 155]), литературы («...З. Гиппиус — подлинный и весьма значительный поэт с редкой концентрацией, ритмическим богатством, остротою чувства и мысли, большою четкостью, но поэт безуханный, без очарования, без певучести...» [Там же: 91]). См. также характеристику «подлинных» поэтов из рецензии 1921 г. «Мечтатели», обозначающую важную для Кузмина традицию, частью которой он очевидно себя ощущал: «Во всяком случае, это — люди, считающиеся с такими устарелыми словами, как “мировоззрение”, “лирический пафос”, “внутреннее содержание” и “метафизика искусства”» [Кузмин 1923: 154].

В уже упомянутом предисловии к книге Бамдаса Кузмин отдавал предпочтение уникальному «голосу» поэта, а не степени его «литературности» (зависимости от поэтической традиции). Схожую установку Кузмин использовал в «приемочной» комиссии для оценки стихов Н. Оболенской, противопоставив «волнение» поэтического чувства «механике» стиха: «Стихи ничего себе, хотя “волнующие” строчки несколько механически сделаны» [2; 694].

Членов «приемочной» комиссии объединяла общая риторика понимания и оценки поэзии и общий генезис этой формульности, восходящий к критике первого десятилетия XX века. За этими характеристиками просматривается установка Союза на имманентную оценку искусства, его автономию «от требований улицы». Таким образом, сближение Кузмина с Союзом поэтов произошло, помимо материальных причин, еще и потому, что организация разделяла его взгляды на природу искусства и его место в обществе. Также вероятно, что сама практика оценивания поэтов поэтами была привлекательной для Кузмина, поскольку создавала иллюзию автономии искусства<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> Говоря о поэте, обладающем «подлинной поэтической силой», члены «приемочной» комиссии использовали риторику, отсылающую не только к эпохе господства символизма («Я — Бог таинственного мира...» (Ф. Сологуб, 1896); «Хоть всё по-прежнему певец / Далеких жизни песен странных / Несет лирический венец / В стихах безвестных и туманных, — / Но к цели близится поэт, / Стремится, истиной влекомый...» (А. А. Блок, 1900)), но и потенциально — к романтическим прецедентам (прежде всего к пушкинскому «Пророку»).

О первом составе Союза поэтов можно говорить как об организации, которая стремилась наследовать дореволюционным практикам литературного быта и которая была необходима поэтам, оказавшимся в положении резкой смены эпох, для упрочения своего положения и «сгущения» собственной среды, создания площадки, отвечающей их представлениям о творчестве и минимально связанной с пореволюционным культурным строительством. Вместе с тем Союз проводил довольно резкую границу между «поэтами» — допущенными в его состав — и «не-поэтами» — прочими стихотворцами. Создание этой оппозиции не только помогало сохранять гомогенность среды, но и формировало ореол «элитарности» вокруг немногих поэтов, которым было позволено стать членами Союза. Залогом этой элитарности были в том числе и имена членов «приемочной» комиссии.

В случае Союза поэтов произошло сочетание практик литературной группы и профессионального союза: предполагалось, что поэт, как и любой другой рабочий, мог иметь свой профсоюз, но вход в него осуществлялся не по факту обладания профессией, а по степени «таланта» и духовной и творческой общности с другими его членами. В самом начале 1920-х гг., когда роль государства в жизни культуры была не так высока, а идеологический диктат был минимальным, такой проект был жизнеспособен.

Наше предположение о доминировании дискурсивных практик, связанных с дореволюционной культурой, подтверждает и следующий сюжет. Одним из первых мероприятий Петроградского отделения Всероссийского союза поэтов было устройство юбилейного вечера, посвященного 15-летию литературной деятельности Кузмина; он состоялся 29 сентября 1920 г.<sup>31</sup> Выбранная дата опиралась на собственную мифологию Кузмина, отсчитывавшего свою литературную деятельность с публикации в «Зеленом сборнике стихов и прозы» в 1905 г. (де-факто сборник вышел в декабре 1904 г.), и наследовала другому юбилею автора — десятилетие творческой деятельности Кузмина отмечалось в «Привале комедиантов», исключительно значимом для дореволюционной петроградской литературной жизни месте, в октябре 1916 г.

Сохранившиеся программы вечера дают представление о его масштабе — Кузмина чествовали главные литераторы Петрограда: «Первое приветствие произнес А. А. Блок от имени Всероссийского союза поэтов <...> Говорили: Н. С. Гумилев от коллегии редакторов издательства “Всемирной литературы”, Б. М. Эйхенбаум от “Дома литераторов”, В. Чудовский от “Дома искусств”, С. Алянский от “Алконоста” (прочитавший также почтешный адрес, сочиненный А. М. Ремизовым в свойственном ему стиле), В. Шкловский, В. Ховин» [Голлербах 1920: 2]<sup>32</sup>. Центральным событием

<sup>31</sup> См. «Протокол заседания Петербургского <sic!> отделения Всероссийского Союза поэтов от 7 сентября 1920 г.» [Блок в архиве Рождественского: 691–692].

<sup>32</sup> Также свидетельства о вечере см.: [Дом искусств 1921: 74; Оношкович-Яцына 1993: 384].



вечера стала приветственная речь Блока. В ней председатель Союза выразил почтение юбиляру и одновременно провозгласил основные задачи новой организации: «Позвольте вам сказать, что этот союз, в котором мы с вами оба, по условиям военного времени, состоим, имеет одно оправдание перед вами: он, как все подобные ему учреждения, устроен для того, чтобы найти средства уберечь вас, поэта Кузмина, и таких, как вы, от разных случайностей, которыми наполнена жизнь и которые могли бы вам сделать больно» [Блок 1960–1963: 6, 439]. Личность Кузмина стала своего рода олицетворением миссии Союза: «В вашем лице мы хотим охранить не цивилизацию, которой в России, в сущности, еще и не было, и когда еще будет, а нечто от русской культуры, которая была, есть и будет» [Там же].

В приветственном слове Блока, по-видимому, впервые было публично проговорено ощущение интеллигенции от происходящих событий и ее отношение к ним. Слова, которые Блок подбирает для описания обстоятельств создания Союза и атмосферы его существования, обращают на себя внимание: «...учреждения, которое носит такое унылое казенное название», «...по условиям военного времени», «...это необходимо для того, чтобы оставить наследие <...> тем же людям, которые сегодня назойливо требуют от “мрамора” “пользы” и царапают на мраморе свои сегодняшние слова...» [Там же]. Миссия Союза, вразрез с его официально проговоренными задачами «содействия развитию революционной культуры», была обозначена Блоком как создание среды, «где мог бы художник быть капризным и прихотливым, как ему это нужно, где мог бы он оставаться самим собой, не будучи ни чиновником, ни членом коллегии, ни ученым» [Там же]. На риторику Блока влияли те же дискурсивные практики, которые определяли и систему оценок «приемочной» комиссии: Кузмин предстал как «идеальный» («подлинный», говоря словами членов комиссии) поэт, олицетворение свободного и независимого искусства: «...поэтов, как вы, на свете сейчас очень немного» [Там же], а сам Союз — как место, где искусство обладало бы толикой независимости.

Юбилей Кузмина вызвал несколько публикаций в петроградской периодике, в первую очередь в «Жизни искусства», с которой писатель активно сотрудничал в это время<sup>33</sup>. Ему полностью посвящен номер газеты от 29 сентября, впоследствии вышло несколько статей и большой анонс

<sup>33</sup> Кузмин и сам охотно принимал участие в юбилейных торжествах других писателей. Так, в марте 1920 г. он опубликовал в «Жизни искусства» панегирическую статью «К. Д. Бальмонт», посвященную 30-летию литературной деятельности поэта. В ней он актуализировал свою излюбленную идею «настоящего поэта», на которую позже в том же году будет опираться в своей работе в «приемочной» комиссии: «Бальмонт, к счастью, остается всегда поэтом, даже когда магия его менее чувствуется. Эту силу поэзии, может быть, больше, чем кто-либо, он сознает и сам, утверждая поэзию как волшебство» [Кузмин 2000b: 247]. В 1923 г. Кузмин опубликует в № 12 журнала «Театр» статью «Брюсов: “То мореплаватель, то плотник...”», приветствующую 50-летие Брюсова.

юбилейного вечера в Доме искусств<sup>34</sup>. Обращение к риторике юбилейных статей позволяет выявить несколько тенденций, определивших литературную репутацию Кузмина в начале 1920-х гг.

Прежде всего, можно обнаружить, что ядро репутации Кузмина, доминировавшее в рецепции автора на протяжении 1910-х гг., все еще оставалось основной моделью описания личности и творчества писателя. Авторы сразу нескольких юбилейных статей вернулись к предложенному Волошиным в 1906 г. приему — восстановлению творческой генеалогии писателя. Рецензенты 1920 г., однако, словно забыли об александрийских мотивах Кузмина и придумали ему более «солидную» для современного европейского поэта генеалогию — барокко, эпоха Просвещения, романтизм. Б.М. Эйхенбаум поместил прозу Кузмина в контекст «младшей линии» литературы: «Традиции Кузмина — своеобразны и глубоко-органичны. С одной стороны — латинский запад, главным образом Франция. Из современников — Анри де Ренье и Анатоль Франс; из прошлого — авантюрный роман XVII — XVIII вв.: Сорель, Лесаж, Прево. Но линия эта идет еще дальше — к византийскому роману, к древне-русской экзотике» [Эйхенбаум 1987: 348]. Значимость для Кузмина эпохи XVII–XVIII вв. акцентировали Глебов (псевдоним композитора и музыковеда Б.В. Асафьева): «В музыке эпохи мадригала, во французской музыке XVIII века, в величии простоты гениального Моцарта, в наивной прелести сентимента ранних романтиков, в брызжущем остроумии славных мастеров — “изобретателей” оперетты и, как это ни кажется парадоксальным, в примитивах Дебюсси обретает Кузмин звучания, родственные его душе» [Глебов 1920] и Жирмунский: «Кузмин первый вернулся к классической простоте, строгости и точности в выборе и употреблении слов, вернул логической, сознательной стихии речи утерянное ею у символистов значение. В этом смысле его учителями были французские и русские поэты XVIII века. <...> Между тем XVIII век был для Кузмина только школой нового искусства — объективно, сознательно и свободно относящегося к художественному заданию, исполненного чувства меры» [Жирмунский 1920]. В том, как традиция кузминской «родословной» дошла до начала 1920-х гг. можно видеть и органичную преемственность дореволюционной культурной иерархии, и разрыв с ней — генеалогия Кузмина в 1900-е гг. экзотизировала, выделяла его творчество на общем литературном фоне, в 1920-е же, напротив, подчеркивала его связь с культурным наследием прошлого, превращала автора из «несовременного» во «вневременного», способного вобрать и осмыслить максимально широкий и разнородный культурный контекст.

Другой важной особенностью, объединяющей юбилейные статьи, стало обращение к ранней лирике Кузмина и продуцирование той составляющей сложившейся репутации, что была связана с образом поэта, сосредото-

---

<sup>34</sup> Жизнь искусства. 1920. № 566–567. 26–27 сент. С. 1. Также анонс с перечислением выступающих см.: Жизнь искусства. 1920. № 568. 28 сент. С. 2.

ченного на частном, интимном, мелочах жизни и любви: он «...искусно и чутко умеет сочетать большую мысль с мимолетным наблюдением, важное с мелочным, принципиальное со случайным, праздничное с будничным, человек, уже раньше равномерно внимавший и голосу “неисчерпаемого родника, что бьется в нас”, и детскому лепету “прелестных и воздушных мелочей” текущей жизни, человек, для которого “все дни одно благословение” [Пушкин 1920]; «“Куранты любви” — одно из его удачайших произведений. Под нежной оболочкой в музыке преломленных образов-масок <...> заострена мысль о неизбежном приятии Эроса, о его все направляющей власти, о его пребывании везде и во всем, и в прошлом, и в будущем» [Глебов 1920]. Жирмунский, говоря о последнем сборнике Кузмина «Вожатый» (1918), подчеркивает его связь с ранней лирикой: как и в «Александрийских песнях», в позднем творчестве автора «нет исключительного самоуглубления, чрезмерной индивидуалистической требовательности к жизни; <...> душа открыта для всего мира и принимает весь мир, ровный и ласковый свет ложится на все предметы» [Жирмунский 1920].

Сочетание двух составляющих ядра репутации — генеалогии (центром которой стал XVIII в.) и простоты языка вкупе с ясностью мировосприятия, а также провозглашенный Блоком статус «подлинного поэта» стимулировали появление напрашивающегося сравнения: «Так в свое время Пушкин <...> торжествовал в “Евгении Онегине” свой выход в богатство и многообразие реального мира, подобно Кузмину он радостно-расточителен на “прозаические” мелочи» [Там же]. Праздничная риторика подводила к тому, чтобы показать, что Кузмин — как любой подлинный поэт — является наследником и преемником Пушкина.

Статья Жирмунского дает представление о том, каким путем происходило это уподобление. Литературная ситуация первых пореволюционных лет уподобляется романтизму начала XIX века, а Кузмин — изменившему пути развития русской литературы Пушкину<sup>35</sup>. Оба поэта, согласно Жирмунскому, меняют литературу типологически сходным образом, возвращаясь к техническим завоеваниям и мироощущению прошедших эпох: от пышности, метафоричности и невнятности языка — к «классической простоте, строгости и точности в выборе и употреблении слов» и «внимательность

<sup>35</sup> Тезис о связи творчества Пушкина с литературой XVIII века разрабатывался Жирмунским с 1917 г. В 1924 г. вышла работа «Байрон и Пушкин»; далее проблема усвоения Пушкиным литературы предшествующего периода была развита в книге «Пушкин и западные литературы» (1937): «Культура XVIII в. влияла на молодого Пушкина в двух своих аспектах. С одной стороны, он воспринимал еще живые традиции салонной аристократической культуры старого режима, сохраняющей свою сословную исключительность и изысканность, но подточенной изнутри влиянием буржуазной критической мысли. <...> С другой стороны, Пушкин унаследовал от XVIII в. “вольнодумство” буржуазного Просвещения, рационализм и материализм, который проповедовали накануне французской революции» [Жирмунский 1978: 361].

к запоминающимся и “милым” мелочам внешней жизни» [Жирмунский 1920]. «Шаблы во льду, поджаренная булка» Кузмина так же, как когда-то «страсбургский пирог» Пушкина и «зеленые щи с желтком» Державина, стали знаменами новой лирики. По сути, все сложные процессы, происходящие в поэзии после заката символизма, объединились в юбилейной риторике в творчестве Кузмина: именно вещественность, конкретность, «прекрасная ясность» его поэтики, по мнению критиков, наметили для литературы модернизма новый путь развития.

Типологическая близость Кузмина и Пушкина оттенялась сходством, которое критики усматривали в эстетике двух писателей, выделявших их на фоне современной им литературы: у обоих поэтов в творчестве главенствует простота, «грациозное, наивное созерцание жизни как причудливого узора, наивное в своей тенденциозности» [Эйхенбаум 1987: 350] или «разрыв с романтическим чувством жизни и романтической поэтикой недавнего прошлого, желание более строгих художественных достижений, основанных на более свободном, объективном и гармоническом художественном сознании» [Жирмунский 1920]. Пореволюционное творчество Кузмина описывали как достижения зрелого мастера. Критик Л. Ладьин писал о появлении в лирике кузминских «Нездешних вечеров» «большей зрелости, охлаждения прежних кипений и умудренности, что приходит с годами. “Нездешние вечера” — дальнейшее утончение и совершенствование формы в той “непростой простоте”, которой владеют только первоклассные мастера» [Ладьин 1922], Э. Голлербах считал основным пафосом творчества Кузмина «любовь к человеку» — «она мила ему, эта “суета мирская”, ему милы люди, всякие люди, низкие и благородные, <...> в каждом можно и нужно любить человека» [Голлербах 1922: 44], прибавляя: «Эта черта у Кузмина от Пушкина» [Там же]. Схожие мысли высказывал в эмиграции К. В. Мочульский: «Когда-то Пушкин, почувствовав ложь всех этих “таинственных сеней гробницы”, “туманов вечной ночи” и “ранних урн” — создал новый поэтический стиль. <...> Критику на предшествующие направления Пушкин дал в гениальных образцах стихов Ленского. Не то ли делает Кузмин, спрашивая: “Что значит: сердечные муки” / Что значит: “любви восторг”?» [Мочульский 1922: 373].

Несомненно, что отождествление любого значительного поэта с Пушкиным было общим местом литературной культуры на протяжении многих лет. Как убедительно показала И. Паперно, Пушкин занимал важное место в культурном сознании писателей «серебряного века» как поэтический и жизнетворческий ориентир [Паперно 1992]. Практика сравнения выдающихся поэтов с Пушкиным в начале XX в. использовалась как средство установления литературной иерархии: с Пушкиным сравнивали сначала Брюсова, а затем — Блока [Там же: 55]. Апелляция к «золотому веку» поэзии сформировала специфическое самосознание поэтов начала XX в. [Gasparov 1992]. Чем (помимо традиции юбилейного панегирика) можно объяснить неожиданное «оживление» сложившихся ранее образов в начале 1920-х гг., приведшее к всплеску признания Кузмина?

С одной стороны, причины крылись в особенности репутации Кузмина. Ясность стиля и мировоззрения с самого начала кузминской карьеры воспринимались как воскрешение пушкинской традиции, особенно ощутимые на фоне усложненной поэтики символизма. Ориентация творчества Кузмина на «пушкинскую» традицию в русской поэзии — простоту, восприимчивость и витальность — в разные годы считывалась критиками и осознавалась самим автором, как это убедительно продемонстрировала Е. Дуж [Duzs 1996: 67–85].

В одном из самых первых откликов на кузминские «Сети» С. М. Соловьев отметил, что «Кузмин (если взглянуть на его поэзию историко-литературно) искусно схватывает пушкинскую игривость и непринужденность» [Соловьев 1908: 64]; позже он же напишет о цикле «Праздники Пресвятой Богородицы»: «Есть что-то исконно русское, что-то пушкинское в его умении менять стили и оставаться самим собой под разными масками» [Соловьев 1909: 100–101]. Вяч. Иванов, говоря о ранней прозе Кузмина, отзывался о ней как о «вовсе не современной ни по ее истокам (преимущественно французы XVIII века и Пушкин), но по манере и слогу» [Иванов 1910: 48]. «Марсельский матрос» Юрий Деген писал позднее о роли Кузмина в возрождении в современной лирике «пушкинских традиций конкретности и простоты, как в нашей действительной жизни, так и в искусстве» [Деген 1918b: 2]. Актуализация «пушкинской» тенденции в творчестве Кузмина стала реальной, поскольку возможность такого истолкования уже была заложена в ядерной, статичной и наиболее продуцируемой части репутации писателя. Это ядро рецепции выступило как способ подновления славы Кузмина: работая в конце 1910-х гг. преимущественно против своего объекта, эта же репутация в начале 1920-х стала механизмом повышения его культурного авторитета.

С другой стороны, необходимо учитывать и идеологические тенденции эпохи. Одной из центральных задач пореволюционного строительства стало создание новой культуры. Идеолог и теоретик Пролеткульта А. А. Богданов уже в первые пореволюционные месяцы обозначил курс на создание пролетарской культуры, переосмысляющей достижения прошлого путем диалектико-материалистического метода:

Художественное проникновение в душу исчезнувших или уходящих из истории классов <...> есть один из лучших способов овладеть накопленным культурно-организационным опытом — драгоценнейшим наследством для класса-строителя.

А поскольку искусство прошлого способно воспитывать чувство и настроение пролетариата, оно должно служить средством их углубления и просветления, и расширения их поля на всю жизнь человеческую, <...> — но не средством возбуждения, не агитационным орудием [Богданов 1918: 53].

В программе пролетарской литературной группы «Кузница» вопрос о наследии решался более компромиссно, хотя ему и отводили узкую область интересов нового реципиента:

Пролетарские писатели преклоняются перед частью литературного наследия, содержащей исторически необходимые духовные ценности. К этой части наследия относится так называемая классическая литература, запечатлевшая рост и могущество сменявших историческую арену общественных сил [Ляшко 1922]<sup>36</sup>.

В. И. Ленин не разделял сценарий автономного развития пролетарской культуры. В проекте резолюции «О пролетарской культуре» (1920) необходимость ориентироваться на культурные ценности прошлого была мотивирована, как и в идеологии Пролеткульта, логикой марксистского познания мира — но с противоположным результатом:

Марксизм завоевал себе свое всемирно-историческое значение как идеологии революционного пролетариата тем, что марксизм отнюдь не отбросил ценнейших завоеваний буржуазной эпохи, а, напротив, усвоил и переработал все, что было ценного в более чем двухтысячелетнем развитии человеческой мысли и культуры. Только дальнейшая работа на этой основе и в этом же направлении, одухотворяемая практическим опытом диктатуры пролетариата, как последней борьбы его против всякой эксплуатации, может быть признана развитием действительно пролетарской культуры [Ленин: 41, 337].

Притязания Пролеткультов в том числе и на гегемонию в деле культурного строительства привели к тому, что в 1920–1921 гг. Ленин распорядился начать кампанию против Пролеткультов, дискредитируя их идеологию<sup>37</sup>. Следствием столкновения противоречий стала широкая дискуссия о пролетарской культуре, отразившая как разнящиеся представления партийных идеологов о путях развития рабочего искусства, так и их расхождения во взглядах на природу социалистического дискурса в целом<sup>38</sup>. В одной из своих последних работ Ленин говорил об опасности быстрого и непродуманного отказа от существующих традиций: «...нам бы для начала достаточно настоящей буржуазной культуры, нам бы для начала обойтись без особенно махровых типов культур добуржуазного порядка, т. е. культур чиновничьей, или крепостнической и т. п. В вопросах культуры торопливость и размахистость вреднее всего» («Лучше меньше, да лучше», 1923 [Ленин: 45, 389]).

В то время, как близкие к партийной идеологии группы следовали компромиссному пути, признавая необходимость опоры на культурное наследие, некоторые избрали более радикальную траекторию. Идеологи ЛЕФа, следуя футуристическим манифестам 1910-х гг., потребовали полного разрыва с прошлым: «ЛЕФ должен осмотреть свои ряды, отбросив прилипшее прошлое. ЛЕФ должен объединить фронт для взрыва старья, для драки за охват новой культуры» [ЛЕФ 1923а: 6]. Этому предшествовали

<sup>36</sup> Об истоках и процессе формирования эстетической программы Пролеткульта см.: [Левченко 2007].

<sup>37</sup> Подробнее об этой кампании см. классическое исследование Г. А. Белой: [Белая 2004: 41–50].

<sup>38</sup> О сути дискуссии см.: [Мазаев 1975: 71–74; Добренко 1999: 191–194].



боевые лозунги газеты «Искусство коммуны», в которой Осип Брик призывал переориентировать существующую культурную традицию для нужд пролетариата, осуществив «дренаж искусства», установить во всех областях культуры и быта диктатуру победившего класса, избавив творческую личность от необходимости следовать каким-либо канонам устаревшего искусства [Брик 1918a]. Основным предметом нападок авторов «Искусства коммуны» были попытки реставрации дореволюционного искусства и различные компромиссные попытки сочетать пролетарский дух с «полумертвыми идеологиями отживающей буржуазной культуры». В одной из первых деклараций с боевым названием «Во что вгрызается ЛЕФ?» объектом «вгрызания» стало именно классическое искусство:

Но мы всеми силами нашими будем бороться против перенесения методов работы мертвых в сегодняшнее искусство. Мы будем бороться против спекуляции мнимой понятностью, близостью нам маститых, против преподнесения в книжках молоденьких и молодящихся пыльных классических истин [ЛЕФ 1923b: 8].

В атмосфере борьбы за культурное наследие в 1921 г. был задуман первый советский «толстый» литературный журнал «Красная новь» под руководством А. К. Воронского. Он должен был содействовать развитию литературы, которая бы стала синтезом готовой на сотрудничество с советской властью художественной интеллигенции (тех, кого впоследствии назовут «попутчиками») и наиболее талантливых из пролетарских писателей. Воронский, несмотря на пиетет к пролетарской культуре, настаивал на необходимости заложить в ее основу фундамент большой мировой традиции — только это, по его мнению, способствовало бы культурной эволюции: «...замкнутых культур нет. И когда один класс уступает место другому, и один общественный строй сменяется другим, если не происходит “гибели культуры”, в том или ином виде и размере от старого к новому передаются экономические и культурные приобретения» [Воронский 1924: 65]<sup>39</sup>.

Другим возможным способом создания новой культуры было восстановление прерванной традиции. На этот способ возлагали надежды представители художественной интеллигенции, сформировавшейся в начале века. К началу 1920-х гг. оживилась концепция литературного неоклассицизма и ее поиски: так, именно в эти годы начинают существовать литературное объединение неоклассиков и группа «Лирический круг», провозглашающие своей программой возвращение к классической традиции. В статье 1921 г. «Проблемы поэтики Пушкина» Б. М. Эйхенбаум пишет о «новом классицизме» в русской литературе — явлении, ставшем следствием распада символизма: «Символисты заговорили о Пушкине только тогда, когда стали победителями и мэтрами — как равные. Из недр символизма возник новый классицизм — в поэзии Кузмина, Ахматовой и Мандельштама

---

<sup>39</sup> Подробнее о деятельности и позиции Воронского см.: [Белая 2004].

находим мы новое ощущение классического Пушкина» [Эйхенбаум 1969: 25]. Такую же «классическую» генеалогию выстраивает для постсимволистской литературы К. В. Мочульский, ведя линию преемственности от Горация, Буало и Державина — через Кузмина — к Ахматовой [Мочульский 1922], которая в эти годы также становится эмблематичной фигурой для части писательского сообщества<sup>40</sup>.

Имя Пушкина стало воплощением культуры, которую надо спасти от разрушения. На реальную опасность забвения Пушкина в пореволюционное время указал в своей программной статье «Колеблемый треножник» (1921) В. Ф. Ходасевич:

...1917-й только дал последний толчок, показавший воочию, что мы присутствуем при смене двух эпох. Прежняя Россия, а тем самым Россия пушкинская, сразу и резко отодвинулась от нас на неизмеримо большее пространство, чем отодвинулась бы она за тот же период при эволюционном ходе событий. <...> Уже многие не слышат Пушкина, как мы его слышим, потому что от грохота последних шести лет стали они туговаты на ухо. <...> Уже многие образы Пушкина меньше говорят им, нежели говорили нам, ибо неясно им виден мир, из которого почерпнуты эти образы, из соприкосновения с которым они родились [Ходасевич 1996–1997: 2, 80, 81].

Такие эсхатологические настроения должны были вызвать к жизни попытки предотвращения неминуемой культурной катастрофы: поиск «преемника» Пушкина стал особенно актуальным, поскольку в нем воплотились надежды интеллигенции на непрерывное культурное развитие.

В короткий промежуток времени — первые годы 1920-х гг. — поиски интеллигенции совпали с культурной политикой в общем стремлении выстроить генеалогию искусства и литературы. В качестве наиболее вероятного претендента на роль «родоначальника» русской литературы был предложен Пушкин — в этом были солидарны критики как эмиграции, так и метрополии: «Пушкин — родоначальник каждого выдающегося поэта русского» [Голлербах 1922: 44], «В возвращении к “живому” Пушкину — освобождение и сила. Вне этой традиции нет русской поэзии» [Мочульский 1922: 376]; «Пушкин, наконец, становится нашей настоящей,

<sup>40</sup> О репутации Ахматовой как наследницы классической традиции русской поэзии пишет Р. Д. Тименчик: «К 1917 году среди читателей складывается мнение о специфическом “пушкинизме” Ахматовой (В. М. Жирмунский, А. Л. Слонимский, Д. П. Якубович, К. В. Мочульский и др.). <...> После выхода в сентябре 1917 года сборника “Белая стая” <...> укорененность поэтики Ахматовой в классических традициях русской лирики стала общепризнанной» [Тименчик 1989: 8]. В начале 1920-х годов восприятие Ахматовой как наследницы Пушкина также стало массово развиваться в критике: «Если бы у нас не было Анны Ахматовой, мы были бы гораздо беднее. Ее поэму “У самого моря” мог написать только великий поэт. На каждой ее странице незримо присутствует Пушкин», «Ахматова есть бережливая наследница всех драгоценнейших дореволюционных богатств русской словесной культуры. У нее множество предков: и Пушкин, и Боратынский, и Анненский» [Чуковский 1921: 28, 41].

несомненной, чуть ли не единственной традицией» [Эйхенбаум 1969: 34], «...это мы уславливаемся, каким именем нам аукаться, как нам переключаться в надвигающемся мраке» [Ходасевич 1996–1997: 2, 85]. На начало 1920-х гг. пришелся очередной виток канонизации Пушкина и оформления «пушкинской традиции» — теперь как революционного поэта, необходимого и актуального в новом обществе<sup>41</sup>.

В годовщину смерти Пушкина в январе-феврале 1921 г. в Петрограде прошли «Пушкинские дни». Несмотря на скромность этих торжеств, в вышедшем по их итогам сборнике «Пушкин. Достоевский» (Пб., 1921) отразилась риторика, на долгие годы определившая официальное отношение к поэту: «Новая русская литература начинается с Пушкина и Пушкиным. <...> Пушкин возвышается в начале этой новой русской литературы, как никем непревзойденный гигант. Гением Пушкина отмечены все ее великие достижения. <...> чувство благоговения перед Пушкиным, которое всегда было свойственно лучшим русским людям последних трех поколений, не должно угаснуть — оно должно разрастаться, оно должно встать всеобщим, всенародным» [Пушкин. Достоевский. 1921: 10, 11].

Одним из самых ярких событий Пушкинских дней стала знаменитая речь Блока «О назначении поэта», прочитанная на торжественном собрании Дома литераторов 11 февраля и затем повторенная еще несколько раз<sup>42</sup>. Ее центральным положением стало утверждение о «тайной свободе» истинного творца — его независимости от идеологического диктата [Блок 1960–1963: 6, 166]. Примечательно, что, говоря в «пушкинской речи» о некоем «поэте» (имея в виду *подлинного поэта*), Блок делает несколько отсылок к юбилейной речи Кузмину. О Кузмине он говорил так:

...многое пройдет, что нам кажется незыблемым, а ритмы не пройдут, ибо они текучи, они, как само время, неизменны в своей текучести. Вот почему вас, носителя этих ритмов, поэта, мастера, которому они послушны <...> мы хотели бы и будем стараться уберечь от всего, нарушающего ритм, от всего, заграждающего путь музыкальной волне [Блок 1960–1963: 6, 440].

Эти мысли уточнились в «пушкинской» речи, где поэт был назван «сыном гармонии»:

Поэт — сын гармонии; и ему дана какая-то роль в мировой культуре. Три дела возложены на него: во-первых — освободить звуки из родной безначальной стихии, в которой они пребывают; во-вторых — привести

<sup>41</sup> Об этом см.: [Кларк 2018: 238–243].

<sup>42</sup> См. об этом: [Malmstad 1977: 256–260; Hughes 1992]. Кузмин был членом Президиума собрания 11 февраля: «Президиум торжественного собрания: Почетный председатель — А. Ф. Кони, Председатель — Н. А. Котляревский, Члены Президиума — А. А. Ахматова, А. А. Блок, Н. С. Гумилев, М. А. Кузмин, М. П. Кристи, Б. Л. Модзалевский, И. И. Садофьев, Ф. К. Сологуб, В. Ф. Ходасевич, П. Е. Щеголев. Секретари — П. К. Губер, Б. И. Харитон» [Пушкин. Достоевский 1921: 12]. О вечере Кузмин оставил запись в своем дневнике: «Я очень волновался относительно пушкинского вечера. Все было торжественно и тепло. Масса знакомых. Очень было приятно. Кажется, стихи понравились» [Дневник 1921: 12, 444].

эти звуки в гармонию, дать им форму; в-третьих — внести эту гармонию во внешний мир [Там же: 161–162]<sup>43</sup>.

Нужно отметить, что отношение Блока к Кузмину как к «настоящему поэту» сформировалось намного раньше, при оценке произведений 1900-х гг. Рецензируя в 1907 г. «Комедию о Евдокии из Гелиополя», Блок так пишет о ее авторе: «...если наше несчастное время таково, что действительно приходится опекать в иных случаях “мещанскую мораль”, то совершенно фальшиво воздвигать гонения на Кузмина, художника до мозга костей, тончайшего лирика, остроумнейшего диалектика в искусстве» [Блок 1960–1963: 5, 183]. Оценка, оставшаяся бы в иных общественно-культурных обстоятельствах лишь фактом личных взаимоотношений двух писателей, в начале 1920-х гг. приобрела идеологическую окраску: Блок использовал образ «истинного художника» как напоминание о миссии искусства и предупреждение против чрезмерной его политизации.

Центральная установка «пушкинской речи» Блока — о творческой свободе любого художника, — как мы показали ранее, не только была свойственна творческим взглядам Кузмина, но и определяла настроения и рецензии членов Союза поэтов. Это вновь возвращает нас к роли дискурсивных практик, сформировавшихся в начале века, в культурном строительстве 1920-х гг.: идея о «подлинном поэте», тяготение к созданию гомогенной среды и представление о подлинной литературе как автономной пронизывали определенную часть культурного пространства первых пореволюционных лет. Их воздействие можно видеть в оценке стихов желающих вступить в Союз поэтов, устройстве юбилейного вечера, риторике речей Блока, обращении к Пушкину и реактуализации кузминской статичной репутации. Кузмин оказался востребован в условиях, когда литературное сообщество нуждалось в фигуре, вокруг которой могли бы сплотиться защитники преемственного развития русской культуры. В формирование этой репутации включился также и образ Кузмина — творца, которому открыты все исторические эпохи и доступны разные художественные стили: «По прихоти своего воображения, Кузмин переносит нас то на Восток, в древнюю Элладу, в Рим, в Александрию, XVIII век, странствует с героями из одной страны в другую и одинаково хорошо чувствует себя как в современном городе, так и в какой-нибудь деревушке вблизи Галикарнаса...» [Зноско-Боровский 1917: 26].

<sup>43</sup> Идеи «гармонии» и причастности художника музыке «мирового оркестра» составляла одно из центральных положений воззрений Блока: «В контекст “музыки мира” Блок помещает образность пути художника, стремящегося быть причастным “мировой гармонии”: “путь” начинает приобретать столь же гармонически упорядоченный, “мерный” характер (“ритм”), а сама процедура нахождения своего “пути”, соответствия “ритма” “пути” “музыке” “мировых скрипок” — многократно описанному в рамках топике “мировой гармонии” согласию души человека. <...> В этом контексте обретают свой смысл уподобление “пути” струне, а души художника — “музыкальному инструменту”» [Бломбаум 2017: 119, 120]. О «мировой гармонии» в творчестве Блока см.: [Гервер 2002: 17–18; Бломбаум 2017: 116–143].

Кузмин откликнулся на пушкинские мероприятия стихотворением «Пушкин» (февраль 1921 г.)<sup>44</sup>, прочитанном на торжественном заседании в Доме литераторов и дважды опубликованном впоследствии<sup>45</sup>. В нем Кузмин подхватывает юбилейную пушкинскую риторiku, обращая внимание на те особенности поэтики и творческого сознания Пушкина, которые отмечали современники как в творчестве Пушкина, так и в его собственном — простоту, прозаичность поэтики, полноту творческой личности («божественная простота, чистота, прозрачность и мужественность» — как напишет Кузмин о Пушкине в статье «Чехов и Чайковский» (1918)):

Он — жрец, и он веселый малый,  
Пророк и страстный человек,  
Но в смене чувства небывалой  
К одной черте направлен бег.  
<...>  
И если в нем признаем брата,  
Он не обидится: он — прост  
И он живой. Живая шутка  
Живит арапские уста... (с. 424–425)<sup>46</sup>

Образ моста («Из стран, откуда нет возврата, / Через года он бросил мост») актуализирует основной мотив риторики пушкинских торжеств — восстановление традиции. В этих строках можно увидеть и следы литературной репутации самого Кузмина. Впечатление, что поэт сознательно интегрировал в «пушкинский» текст элементы собственной мифологии, усиливают финальные строки:

Так полон голос милой жизни,  
Такою прелестью живим,  
Что слышим мы в печальной тризне  
Дыханье светлых именин (с. 425).

Строчка «прелестью живим» отсылает к самой известной «прелести» в литературе начала XX в. — кузминской строчке «дух мелочей прелестных и воздушных» (к этому же стихотворению отсылало и прилагательное «милый» — «Как милый вздор комедии пьянящей...»), а оборот «милая жизнь» — к целому ряду ранних кузминских текстов: «С новой силой жизни милой / Отдаюсь, неуголимый, / Всей душой» («Обманщик обманувшийся», 1907. — с. 89), «Люди родятся затем, / чтоб расстаться с милою жизнью» («Александрийские песни». — с. 121) и т. д. Кузмин создавал посвящение Пушкину из собственных литературных приемов, словно обозначая свое право поступать именно так: ему позволяла это

<sup>44</sup> См. дневниковые записи Кузмина: «Пушкинские стихи уже объявлены» (7 февраля) [Дневник 1921: 12, 443], «Написал стихи Пушкину» (8 февраля) [Там же: 444].

<sup>45</sup> Вестник литературы. 1921. № 3(27). С. 17; Пушкин. Достоевский. Пб., 1921. С. 13–14.

<sup>46</sup> Разборы стихотворения см.: [Hughes 1992: 204–206; Duzs 1996: 72–75].

делать та символическая роль, которую он обрел в начале 1920-х гг. На заре литературной карьеры Кузмин выстраивал собственную стратегию, откликаясь на рецепцию и запросы аудитории, то же он делал в начале 1920-х гг., поддерживая свою репутацию «преемника Пушкина».

Наконец, нельзя не упомянуть еще один текст, отразивший взлет символического статуса Кузмина и его полноправное вхождение в пантеон признанных лириков эпохи. В 1921 г. в «Издательстве “ОПОЯЗ”» выходит знаковая монография В. М. Жирмунского «Композиция лирических стихотворений». В этой этапной для формализма и русского стиховедения работе разбираются стихотворения Блока, Брюсова, Фета, Пушкина, Гейне и многих других поэтов, авторитет которых в начале 1920-х гг. был незыблем. Значительная часть главы «Строфические формы с канонизованными повторениями» посвящена разбору кузминских текстов, а главу «Композиция свободных стихов» почти исключительно занимает анализ нескольких «Александрийских песен» (которые примечательно соседствуют с разбором отрывка из «Мертвых душ»). Жирмунский, показывая сложное устройство свободного стиха или твердой строфической формы, одновременно делает комплимент таланту поэта: Кузмин назван им «мастером отчетливого композиционного членения» [Жирмунский 1921: 86]. Став героем не только прижизненной критики, но и передовых литературоведческих штудий, Кузмин попал не только в историю, но и в теорию литературы.

Взлет репутации Кузмина в начале 1920-х гг. можно объяснить возросшей на короткий период ролью дискурсивных практик предшествующего этапа культурного процесса. Литературному Петрограду начала 1920-х гг. был нужен «мэтр», консолидирующая, эмблематичная фигура, которой и стал Кузмин, провозглашенный наследником пушкинской традиции и подлинным поэтом: «Во всей нашей литературе немного найдется поэтов, которых можно было бы так *любить*, как Кузмина, — именно *любить*, потому что ему не нужно поклоняться, у него не надо учиться. Он не “маэстро”, он просто — поэт. Он, может быть, наиболее “поэт” из всех наших современников, потому что, кроме волшебного дара песен, посланного ему, в нем нет ничего необыкновенного<sup>47</sup>: это не “мыслитель”, не “пророк”, не “изобретатель”, не “наставник”» [Голлербах 1920]<sup>48</sup>.

---

<sup>47</sup> См. в стихотворении Кузмина «Пушкин»: «Он — жрец, и он веселый малый, / Пророк и страстный человек, / <...> / И если в нем признаем брата, / Он не обидится: он — прост».

<sup>48</sup> Противоположным примером можно считать репутацию Н. С. Гумилева, который до своей смерти был известен очень узкому кругу лиц. Об этом см.: [Тименчик 2018: 15–79]. Исследователь приводит характерный мемуар Анны Ахматовой: «Его [Гумилева] ведь тогда в Петербурге мало знали, то есть знали очень хорошо, но только в самом узком кругу. Вожди, конечно, и имени его не слыхивали, об этом нечего и говорить. А читатели — только интеллигенция, узкий петербургский круг. <...> ни одна книга его не была переиздана. Николай Степанович был человек очень деловитый; если бы он мог — он добился бы переиздания. Но не мог. О нем не появилось ни одной статьи» [Там же: 45].



## ГЛАВА 5

### ПОДЪЕМ И СПАД ЛИТЕРАТУРНОЙ РЕПУТАЦИИ (1922–1924 гг.)

#### 5.1. Объединение эмоционалистов — попытка создания литературного направления

Участие Кузмина в создании литературного объединения эмоционалистов интересно прежде всего потому, что это единственный случай, когда писатель не скрывал свою роль организатора и идейного центра творческой группы. Однако распространенная в кузминоведении точка зрения о неприятии Кузминым любых форм литературных объединений привела к тому, что первые исследователи творчества и биографии автора не уделяли эмоционализму должного внимания, считая его ситуативным проектом, создание которого было обусловлено преимущественно внешними причинами. Г. А. Морев считал, что, создавая новую группу, Кузмин был больше всего заинтересован в публикации и продвижении произведений Юркуна [Морев 1998: 17]. Биографы Кузмина рассматривали эмоционализм как реализацию многолетней мечты писателя о литературной группе, в которой формальные принципы объединения были бы заменены дружескими связями [Богомолов, Малмстад 2013: 253].

В то время как кузминоведы предпочитали не замечать эмоционализм, исследователей литературного процесса 1920-х гг. он привлекал своими очевидными связями с эстетикой европейского экспрессионизма. Показательно то, как именно эта группа возвращалась в историю литературы. Т. Л. Никольская, впервые обнародовав манифесты, воспоминания и другие тексты эмоционалистов [Никольская 1986; Никольская 1990], сосредоточилась преимущественно на связи программы объединения с экспрессионизмом, показав, что для отдельных участников группы (Кузмина, С. Э. Радлова, А. И. Пиотровского) период «эмоционалистского» творчества совпал со временем их интереса к экспрессионизму. Как «кузминский вариант» европейского экспрессионизма рассматривали эмоционализм В. Н. Терехина [Терехина 2009] и М. А. Шестакова [Шестакова 2006]. Характерно, что первая републикация альманахов эмоционалистов состоялась в сборнике «Русский экспрессионизм» [Терехина 2005].

Продуктивным также стало выявление влияния на Кузмина экспрессионистского кинематографа [Ратгауз 1992; Гайдабур 1992]. Оригинальный, но оставшийся единичным подход к рассмотрению программы объединения предложил В. К. Кондратьев, посмотрев на «Декларацию эмоционализма» как на явление, типологически родственное «феноменальности и исключительности» французских сюрреалистов и американских имажистов и предвещающее в своей апологии преодоления материала ради эмоционального содержания появление американской «новой поэзии» 1950-х гг. [Кондратьев 1990].

Связь эстетической программы эмоционализма с критическими и творческими принципами Кузмина попала в поле зрения исследователей во второй половине 1990-х гг. Так, А. А. Пурин, решая «основное... уравнение кузминского творчества — равенство декларированной им в 1910 году “прекрасной ясности” и “герметизма” его поздней поэзии» («О прекрасной ясности герметизма», 1994 [Пурин 2010: 142]), приходит к выводу о постоянстве идейной и творческой программ писателя на протяжении всей его жизни. Конкретные реализации этих программ, эксплицированные в сближении Кузмина с разными литературными направлениями, несущественны сами по себе и обретают смысл только в контексте динамики его творчества и эстетических представлений: «Его “символизм”, а потом “кларизм”, а потом “эмоционализм” — не более чем дань журнально-литературной моде, всего лишь игра» («Двойная тень: Возвращение Кузмина», 1996 [Там же: 132]). Типологически сближает «эмоционализм» и «кларизм» и Елена Дуж [Duzs 1996], которая обращает внимание на сходство ситуаций, в которых появились два кузминских манифеста: статья «О прекрасной ясности» должна была напомнить литераторам, находящимся под сильным влиянием символизма, о простоте и отточенности формы; «Декларация эмоционализма» возвращала увлеченной формальными экспериментами литературе ее эмоциональный исток. Такая позиция предполагает осознанную стратегию, которую исследовательница определяет следующим образом: «...Kuzmin indeed frequently acted as “pacifier” and restorer of balance in the literature life of his time» [Duzs 1996: 111]. Диссертация И. Н. Шатовой [Шатова 2002] стала итоговым текстом, суммирующим целое направление исследований, и одновременно начавшим новое: на первое место в ее работах выходит заключающееся в программе эмоционализма противопоставление процессам формализации и идеологизации искусства, набравшим силу в 1920-х гг.<sup>49</sup> Исследовательница впервые обращается к эмоционализму как к самостоятельной эстетической платформе, подчеркивая закономерность его появления в начале 1920-х гг.:

...один из важных аспектов (пусть и попутный) творческой деятельности Кузмина и русских эмоционалистов, а также их альманаха «Абрак-сас» — антимеханистический и анти-формальный. Эмоционалистский вызов формализму более всего сказался в противопоставлении всех проявлений мертвенной антихудожественной механизации жизни и искусства, самодостаточного холодного лоска чисто технических достижений, т. е. формального подхода и живой, жизненной органичности творчества, вызванного внутренней необходимостью — не рациональной, а душевной и эмоциональной [Шатова 1999: 247].

Обобщая сложившуюся традицию исследования эмоционализма, можно сказать, что само объединение как факт литературного быта словно ускользало из поля зрения исследователей, теряясь на фоне либо общекультурного процесса, либо динамики творчества Михаила Кузмина.

<sup>49</sup> См. другие работы исследовательницы, обращающиеся к разным аспектам эстетики эмоционализма: [Шатова 2003; Шатова 2005а; Шатова 2005b].

Создание литературной группы и написание манифеста — уникальное событие в биографии писателя — парадоксально вызывало не интерес к объединению эмоционалистов как к таковому, а попытки найти внешние причины его появления. В нашем исследовании мы хотим сосредоточиться на роли объединения эмоционалистов в писательской стратегии Кузмина; на связи эстетической платформы эмоционализма с эстетическими взглядами ее основателя; а также на том, почему объединение, появившись в благоприятное для репутации Кузмина время, не снискало большого успеха, а вскоре и вовсе исчезло из истории литературы.

Кузмин создает кружок<sup>50</sup> эмоционалистов в середине 1921 г.<sup>51</sup> Это время усиления его авторитета в литературных кругах Петрограда («В Петербурге есть три общепризнанных поэта: Сологуб, Ахматова и Кузмин» [Адамович 1923: 3]), признания его одним из крупнейших поэтов своего времени, а также год его особой публикаторской активности, о чем мы рассказали в Главе 3.

Тем не менее к началу 1920-х гг. Кузмин фактически остается без единомышленников. Наличие дружественного окружения всегда было важно для писателя, являясь питательной средой для его творчества и в то же время обеспечивая ему площадку для выступлений. К середине 1921 г. со смертью Блока и арестом Гумилева прекратило свое существование Петроградское отделение Союза поэтов, благодаря которому ранее вырос авторитет Кузмина. Естественным шагом было самостоятельно создать эту среду, пользуясь возникшим взлетом популярности.

Оформление эмоционалистов в начале 1920-х гг. выглядит симптоматично. Групповая форма существования в эти годы вновь становится

<sup>50</sup> Разговор о литературных группах неизбежно приходит к необходимости разграничить их типы. Отвергая очевидно не подходящие эмоционализму определения «союз» или «организация», мы встаем перед задачей разделения «группы» и «кружка». В организации «кружка» исследователи акцентируют роль дружеских связей и регулярных собраний: это «...небольшое, обычно приятельское объединение, собирающееся где-нибудь на дому, не зарегистрированное в соответствующих инстанциях...» [Аронсон 1929: 32]. М. Шруба определяет литературные кружки как «группы литераторов, регулярно собирающихся для совместных занятий и объединенных общей тематической, эстетической, поэтологической, мировоззренческой и т. д. установкой» [Шруба 2004: 7]. Однако исследователь литературного процесса 1920-х годов В. П. Муромский использует при описании «группы» характеристики, которые можно применить к «кружку»: «Литературная группа — это, как правило, локальный и внутренне спаянный творческий коллектив, имеющий своего лидера, свою единую программу и даже стиль поведения» [Муромский 2002: 11–12]. Можно предположить, что если «кружок» — почти не связанная внутренними обязательствами кооперация, то «группа» предполагает зачатки программы и организационных принципов. Структурной доминантой эмоционалистского круга были дружеские отношения: это, а также камерность публичных выступлений и декларируемый элитизм свидетельствуют о том, что первоначально эмоционализм склонялся к форме кружка.

<sup>51</sup> См. основные источники фактической информации о группе: [Никольская 1986; Тимофеев 1997]. Вся существующая информация суммирована в реконструированной истории объединения: [Пахомова 2017a].

привлекательной для молодых писателей, обеспечивая им яркий дебют: в литературу вступают имажинисты, «Серapiоновы братья» и множество других кружков и объединений. Как отметили А. В. Лавров и Р. Д. Тименчик, Кузмин откликнулся на сложившиеся благоприятные условия для литературных групп, чтобы создать собственную: «подавшись... в начале 1920-х годов искушению атмосферой бурного самоопределения литературных группировок, Кузмин сформулировал тезисы “эмоционализма”, которые призваны были стать программой для группы писателей, объединившихся вокруг альманаха “Абраксас”» [Лавров, Тименчик 1990а: 12]. К началу 1920-х гг. литературных содружеств стало настолько много, что критики начали сетовать на перенасыщенность литературного поля: «Русская публика наших дней назойливо осаждается толпами имажинистов, футуристов и им подобных “истов” <...> В России нет бумаги и типографской краски, но ежедневно появляются и толстые и тощие сборники “творений” многочисленных стиходеев» [Вишняков 1922: 6]. Одним из литературных трендов этого времени становится декларативное возвращение к классике — как реакция на слом традиции и на споры об отношении пореволюционной культуры к дореволюционной. В это время появляются «Ассоциация неоклассиков», «Лирический круг» с их манифестом «Вестник у порога. Дух классики», «Серapiоновы братья», провозгласившие уже в своем названии ориентацию на литературу прошлого, и мн. др.

Другой тенденцией литературного процесса в эти годы стало усиление роли личных связей в литературных сообществах. Дружеский кружок был вне зависимости от времени идеальным основанием для группы писателей, однако в 1920-е гг. такая форма организации приобрела идеологическое обоснование. Росло число писательских организаций, построенных по новому принципу кооперации или профессионального союза (Дом литераторов, Союз поэтов, Союз писателей), — в пику им литераторы выбирали более традиционные формы объединения: дружеский круг, издательство, альманах<sup>1</sup>, поддерживая атмосферу литературной среды прошедших эпох. К объединениям этого времени, построенным в первую очередь на фундаменте дружеских связей, безусловно стоит отнести «Серapiоновых братьев», о чем уже писали исследователи их творчества<sup>2</sup>. Однако сера-

<sup>1</sup> Несмотря на непростые условия для книгоиздательства в начале 1920-х годов (см. о них: [Назаров 1952: 103–104]), количество выходивших в эти годы альманахов и сборников стремительно увеличивалось. По данным Н. П. Рогожкина, в 1918 году вышло в свет 32 альманаха и сборника, в 1919 году — 20, в 1920 — 28, в 1921 — 64, в 1922 — 77, в 1923 — 83 и количество их росло до 1926 г. [Рогожкин 1958–1960: 3, с. 6]. Форму альманаха выбрали также «Серapiоновы братья» и «Островитяне», издания «Цеха поэтов» также были названы «альманахами». Пик изданий альманахов выпадает как раз на время издания «Абраксаса», который предстает в этом свете как типичное порождение «альманашного» периода.

<sup>2</sup> «... это была единственная литературно-художественная группа тех лет, возникшая не на основе определенной идеологии и даже не на общих эстетических принципах (для этого “собратья”-писатели оказались слишком разными), а на сугубо человеческих мотивах дружбы, творческой взаимопомощи» [Муромский 1997: 81].

пионы — вопреки концепции В. П. Муромского — были далеко не единственным объединением такого рода. Летом 1921 г. параллельно встречам будущих эмоционалистов в доме Кузмина в Петрограде собирается литературная группа «Островитяне», состав которой ее участник С. Нельдихен охарактеризовал так: в нее «вошли молодые, начинающие тогда, должно быть по рекомендации Тихонова — Вагинов, Волков, Колбасьев, покровительствуемые *из приятельских соображений* <курсив наш. — А. П.> Ходасевичем, Шагинян, О. Форш» [цит. по: Литературная жизнь России: I, ч. 2, с. 129]. Из дружеского круга вырастают и московские имажинисты. В начале 1920-х гг. одним из центров литературной жизни Петрограда становится салон фотографа М. С. Наппельбаума и его дочерей. В январе 1922 года, одновременно с выходом первого альманаха будущих эмоционалистов, Наппельбаум обращается в Госиздат с просьбой разрешить издание сперва альманаха «Литературные понедельник», а затем и издательства «Огненный столп» [Литературная жизнь 2006: I, ч. 2, 287]. Бывший до некоторого времени неофициальным собранием друзей, круг Наппельбаумов перерастает в полноценный литературный салон, желающий выступить публично.

На фоне этих двух тенденций — общего оживления групповой жизни и усиления в ней роли дружеских связей — можно понять специфику объединения эмоционалистов. Сообщество друзей, почитателей и поклонников Кузмина сложилось много ранее (например, С. Радлов впервые упоминается в дневнике писателя в 1911 г., а Анна Радлова — 18 июня 1914 г.), однако к середине 1921 г. имена Радловых, К. Вагинова, Б. Папаригопуло, В. Милашевского начинают появляться на страницах дневника Кузмина намного чаще, что свидетельствует об их интенсивном общении. К осени 1921 г. этот круг стал более-менее постоянным, что отражает мемуар художника В. В. Милашевского: «...глубокой осенью 1921 года... стал собираться сборник “Часы”. Всем руководил Михаил Алексеевич, львиная доля и стихов и прозы его; если еще добавить Юркуна, Папаригопуло, меня в качестве графика, то совсем та компания, которая собиралась за вечерним чаем» (цит. по: [Никольская 1986: 61]). Произведения этого кружка составили альманах «Часы. I. Час первый» (вышел в конце 1921 г., на обложке указан 1922 г.); затем часть его авторов стала участниками объединения эмоционалистов.

Состав авторов альманаха «Часы» частично отличается от авторов эмоционалистского «Абраксаса»; однако и список авторов трех «Абраксасов» не тождественен поставившим подписи под манифестами эмоционализма<sup>3</sup>. Можно выделить ядро писателей, выступающих в этих альманахах: М. Кузмин, А. Радлова, С. Радлов, Б. Папаригопуло, К. Вагинов, Ю. Юркун,

<sup>3</sup> Сам Кузмин склонен был объединять составы «Часов», «Абраксасов» и эмоционалистов: «Последние годы группа друзей и единомышленников объединилась под названием “эмоционалисты” и мы издали альманах “Часы” и три выпуска “Абраксаса”» (цит. из автобиографии Кузмина по: [Никольская 1986: 61]).

Н. Кубланов, Д. Майзельс, О. Зив, А. Пиотровский. Помимо них в «Часах» и первых «Абраксах» также появились произведения В. Хлебникова, В. Шкловского, А. Ахматовой, Б. Пастернака, О. Мандельштама. Показательно следующее изменение: авторы, не входящие в состав эмоционалистов, выступили только в «Часах» и первых двух «Абраксах»; в третьем номере альманаха, в котором вышла «Декларация эмоционализма», уже не было «посторонних» — только те, кто образовал ядро группы (за исключением Радловой и Пиотровского, тексты которых не пропустила цензура<sup>4</sup>).

Это изменение можно объяснить тем, что кузминский круг следовал той модели, которую мы описали выше, — дружеское собрание переходило в статус полноценного литературного объединения. В конце 1921 — начале 1922 г. Кузмин, уже задумав литературный кружок, еще не считает его объединением с установленной программой и манифестом. Дневниковые записи Кузмина 1922 г. показывают, что для него это было прежде всего домашнее общество, собиравшееся за чаем: «Что-то много было народа. <...> Весь, как называют, „Кузминский или Радловский скот“» (28 октября); «...Ходил в театр, взял денег и интриговал о Дмитриеве <...> За чаем было 13 чел: абраксасы, Покровские<sup>5</sup>, Комаровская<sup>6</sup>...» (25 ноября). Можно сказать, что на момент выхода «Часов» и первых «Абраксасов» круг Кузмина больше тяготеет к форме салона — литературного объединения, сконцентрированного вокруг хозяина дома. М. И. Аронсон, автор одной из первых статей, посвященных разным формам литературных коопераций, так описал особенности литературных салонов:

Салон более, чем кружок, связан с бытовой обстановкой эпохи, потому что в нем нет твердо фиксированного состава посетителей и нет обязательности его посещения. <...> В салоне же собираются люди из круга, раз навсегда введенного в дом хозяина; но состав салона в каждый вечер определяется личным желанием, личным интересом, волею, но не обязательством. <...> Другой характерной чертой салона является наличие хозяев <Курсив автора — А. П.> [Аронсон 1929: 36–37].

Перечисленные характеристики вполне применимы к описанию кузминского круга: скрепленный наличием статусной фигуры, с которой участников связывают дружеские связи, он не стремится создать определенную программу, предоставляя площадку для высказывания всем посетителям. Симптоматично, что слово «салон» использовали сами эмоционалисты в качестве самоназвания. Так, в первом номере «Абракса» Орест Тизенгаузен (соредактор первого и второго выпусков альманаха) легитимизировал эту форму в статье с характерным названием «Салоны и молодые заседатели петербургского Парнаса». В ней он не просто

<sup>4</sup> См. об этом в дневниковой записи Кузмина от 11 февраля 1923 г.: «...Был Майзельс, говорил будто бы цензура выбросила <произведения> Анны Радловой и Пиотровского. Такое совпадение подозрительно».

<sup>5</sup> Покровский К. П. (см. выше), Покровский В. П. (1893–1973) — брат К. П. Покровского, близкий друг Кузмина и Радловых.

<sup>6</sup> Комаровская Н. И. (1885–1969) — актриса.



признает существование «салонов» в Петербурге, но и связывает с ними самые актуальные литературные тенденции: «Если в Москве вся литературная жизнь ютилась у подъездов и на эстрадах кафе, то в Петербурге, наиболее живая часть ее сосредоточивалась в салонах» [Абракасас: 1, 323]. «Салонное» происхождение «Абракасаса» считывали и критики: Александр Тиняков объявил первый номер альманаха «новейшим плодом петербургских литературных “салонов”» [Тиняков 1922].

Примечательно, что в качестве органа группы выходил альманах — издание, хранящее память о своем происхождении из дружеского кружка<sup>7</sup>. О том, что альманах выпускает группа людей, связанных, помимо литературных, личными отношениями, свидетельствовали косвенные признаки: идентичный редакционной коллегии состав авторов, их посвящения помещенных там произведений друг другу. Более того, в первом номере «Абракасаса» было опубликовано личное письмо Хлебникова к Кузмину, что отсылало к прагматике альманахов пушкинского круга: во втором выпуске «Северных цветов» были напечатаны отрывки из письма Пушкина к Дельвигу [Балашова 2011: 68]. В отсутствии сколько-нибудь значимой рефлексии извне<sup>8</sup>, репутацию эмоционалистов в прессе создавали преимущественно сами участники объединения и их близкие друзья: П. Сторицын, А. Беленсон, Пиотровский, Кузмин. В сумме эти характеристики — форма салона, подвижный состав авторов альманахов, выбор альманахов в качестве органа группы — позволяют говорить о том, что центральной стратегией репрезентации эмоционалистов стала ориентация на модель дружеского литературного объединения начала XIX в., личные отношения в котором дополняли творческие<sup>9</sup>. Такая позиция, с одной стороны, позволяла Кузмину реализовать его излюбленную идею о «кружке любящих и ценящих друг друга людей», с другой — укрепляла его репутацию «наследника» Пушкина.

В конце 1922 г. ситуация меняется. Во втором номере «Абракасаса», вышедшем до 12 декабря<sup>10</sup>, появилась программная статья Кузмина «Письмо

<sup>7</sup> Альманах к началу XX в. сохранял память о своем происхождении: выпуск альманахов с начала XIX в. был почти исключительно прерогативой небольших писательских кружков. Об этом пишет в своей обзорной истории русского альманаха Ю. Б. Балашова: «Одна из типологических особенностей альманаха <...> заключается в том обстоятельстве, что альманах чаще иницирует, издает или редактирует неформальная группа, дружеский коллектив» [Балашова 2011: 67]. Применительно к альманахам начала XIX в. В. Э. Вацуро подчеркивал переходный характер создающей его среды: «Альманаху нужен был узкий дружеский кружок, уже переставший быть салоном и еще не ставший редакцией» [Вацуро 1978: 251].

<sup>8</sup> Откликов на «Абракасасы» было немного, и они имели преимущественно негативный характер. Обзор отзывов см. в: [Пахомова 2017а: 138–150].

<sup>9</sup> Подробнее о других стратегиях репрезентации см.: [Пахомова 2017b: 135–137].

<sup>10</sup> «Под ред. М. Кузмина и А. Радловой вышел второй сборник “Абракасаса”» (Литературная хроника // Записки передвижного театра П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской. 1922. № 42. 12 дек. С. 7.)

в Пекин». В ней автор провозгласит существование особого эмоционального субстрата в искусстве, наличие или отсутствие которого определяет художественность произведения (об этом см. ниже в подробном разборе статьи). Этой художественной эмоциональностью (слово «эмоционализм» еще не было произнесено) в полной мере владеют авторы, представленные в альманахе: Кузмин хвалит произведения Радловой, Вагинова, Юркуна. Вероятно, к этому же времени относится одна из записей из «Чешуи в неводе», где Кузмин прямо говорит о своем полемическом задоре, рассуждая о литературных спорах как необходимом элементе жизни:

Нужно бы открыть поход против формалистики. Или она безвредна и падет сама собою? Может быть, лень и косность удерживают меня. Литературные распри, конечно, смешны, но в этой маленькой жизни и необходимы [Кузмин 2000b: 374].

В это время в кузминском кругу начинает оформляться идея более сплоченного и внутренне организованного общества. Ноябрьем 1922 года Н. Я. Мандельштам датирует мемуар о том, как будущие эмоционалисты предлагали вступить в свои ряды Осипу Мандельштаму. Эти воспоминания (несмотря на ярко выраженное в них негативное отношение Надежды Яковлевны как к кругу Кузмина, так и к семейству Радловых) являются единственным свидетельством того, каким представлялось объединение его создателям — не просто литературной группой, но направлением, распространяющимся на разные виды искусства:

...собрались Кузмин с Юркуном <...> и еще несколько человек, и я опять услышала, как Мандельштам заманивают в объединение или союз — на этот раз синтеза всех искусств — поэзии, театра, живописи... Сергей Радлов, режиссер, с полной откровенностью объяснил Мандельштаму, что все лучшее в искусстве собрано за его чайным столом. Вот лучшие поэты, художники, режиссеры... <...> Имя Мандельштама необходимо для укрепления художественной ценности союза, он же получит поддержку группы во всех смыслах и во всех отношениях... Кузмин молчал, хитрил и ел бычки, лучшие по тому времени консервы. За него говорил Юркун, и даже чересчур энергично [Мандельштам 1990: 105]<sup>11</sup>.

В декабре 1922 г. Кузмин начинает писать «Декларацию эмоционализма», называя ее «манифестом». Работа над ней проходила тяжело, что отражено в дневнике: «...И дела все надоели ужасно. Иногда с трудом понимаю волнения Юр. по поводу “манифеста”...» (5 декабря); «...Только вкатился с опозданием домой, как Юр. стал меня мучить манифестом и предполагаемой статьей. Объяснялись даже до слез» (20 декабря). Выйдя в начале февраля 1923 г. с «Декларацией эмоционализма» на первой странице, «Абракас» перестал быть вестником салона, став органом официально заявившей о себе литературной группы, которая через месяц вновь напомнит о себе, поместив в газете «Жизнь искусства» от 13 марта

---

<sup>11</sup> Мандельштам не соблазнился предлагаемыми ему благами — два его небольших стихотворения появились только во втором номере "Абракаса".

воззвание «Приветствие художникам молодой Германии от группы эмоционалистов»<sup>12</sup>.

Энергичное вступление эмоционалистов в литературу подтверждает, что превращение салона в кружок было частью стратегии, отрефлексированным способом репрезентации. Полемичный настрой эмоционалистов по отношению к современной им литературной ситуации проявился уже в способе номинации группы: в их названии использовалось слово с суффиксом «-изм» / «-исты» и семантически нагруженным корнем, что явно отсылало к названиям знаковых направлений начала XX в., в ряд которых, вероятно, и планировали встроиться эмоционалисты. Такой способ образования названия в начале 1920-х гг. казался избитым и подражательным, не несущим за собой подлинного новаторства (как о том писал в 1922 г. П. Медведев: «...нео-классики, имажинисты и экспрессионисты, акмеисты, презентисты, интимисты, и даже фуисты, и даже ничевоки — и еще, и еще, без конца. <...> Большинство этих “измов” и “измиков”, “истов” и “истиков” не несут с собою какого-либо цельного и своеобразного мироощущения» [Медведев 1922: 3]), однако был тем более ощутим на фоне названий иных литературных объединений: «Лирический круг», «Серапионовы братья» и др. Эмоционалисты заняли довольно агрессивную позицию, провозгласив свое неприятие существующей литературы, хотя и сделав это довольно традиционно, поместив в центр своей программы эмоцию<sup>13</sup> и уникальное чувство художника.

Если сопоставить изменение статуса кружка, пришедшееся на конец 1922 г., с событиями в жизни и творчестве самого Кузмина, то можно заметить, что перемены пришлись на время, когда в Берлине готовился к выходу стихотворный сборник «Параболы», а в Петрограде — собрание критики «Условности». Как выступление полноценной группы должно было поддержать репутацию Кузмина как продолжателя литературных традиций прошлого, так и программа эмоционализма, сформулированная наперекор некоторым пореволюционным эстетическим теориям, должна была усилить полемический настрой «Условностей» и подкрепить построения их автора. Можно отметить, что эта ситуация — выступление группы в необходимое для поддержания репутации Кузмина время — соотносится с атмосферой, в которой в 1917 г. появились «Марсельские матросы» и в 1907 г. — «кружок гимназистов». Кузмин возвращался к одним и тем же, уже ранее опробованным стратегическим ходам.

В стратегию Кузмина этого времени встраивается и еще один текст. В апреле 1922 г.<sup>14</sup> Кузмин написал, а чуть позже в том же году

<sup>12</sup> Автором «Приветствия» также был Кузмин, что отражено в его авторском списке произведений, где оно фигурирует как «Письмо немцам» [Тимофеев 1997: 203].

<sup>13</sup> Эмоционалисты, использовавшие для метаописания язык «эмоционального» и заявлявшие об объединении в группу на основании следования эмоциям, были, вероятно, единственным случаем существования «идеального» эмоционального сообщества [Rosenwein 2006] в русской литературе.

<sup>14</sup> Время написания уточняется по авторскому списку произведений Кузмина: [Рабочая тетрадь 1920-х гг.: Л. 209].

опубликовал в журнале И. Г. Лежнева «Новая Россия» рассказ «Подземные ручьи». Петроградский журнал был ориентирован на движение «сменовеховства» и занимал умеренную позицию, провозглашая себя беспартийным и открытым для диалога интеллигенции и большевиков. Героиня «Подземных ручьев» Мария Родионовна Петрова на страницах дневника пишет о своем «перерождении» после трудностей военного и революционного времени (записи в рассказе датированы: «Отрывки из тетрадки. Дат нет, но, по-видимому, все написано в 1918–21 годах» [9, 306] — отметим, что этот временной промежуток совпадает с выделенным нами периодом кризиса и внутреннего упадка Кузмина). Смирненное принятие жизни («А любовь к жизни так нужна, так нужна. Но в какой-то другой форме, более одухотворенной, что ли! Может быть, это упоение вещественными благами, прежде для него недоступными, и пройдет. Подумать: к какому краху привела эта слепая вещественность Западную Европу?» [9, 311]) резонируют с собственными настроениями Кузмина этого времени<sup>15</sup>. Однако интересно и то обстоятельство, что Кузмин выступает в журнале с заявленной (хотя и не вполне определенной) политической установкой: такое выступление можно воспринимать как его первый шаг к прямому диалогу с новой властью, сделанный после периода ее отрицания<sup>16</sup>.

Основной площадкой для Кузмина-критика в 1920-е гг. были страницы газеты «Жизнь искусства», где он в период с 1918 по 1923 гг. регулярно публиковал статьи и рецензии. Они составили сборник критической прозы «Условности». Как мы постараемся показать ниже, появление этой книги было тесно связано с формированием программы эмоционалистов — в них Кузмин стремился обозначить свою эстетическую платформу.

## 5.2. Сборник «Условности» и эстетические взгляды Кузмина 1920-х гг.

Книга «Условности: Статьи об искусстве» — единственное издание критики Кузмина — вышла в 1923 г. в кооперативном издательстве «Полярная звезда»<sup>17</sup>. Сборник составили 48 небольших статей и заметок. За исключением частей «От автора» и «Вступление», написанных специально для этой книги, а также статьи «Н. Ф. Монахов», опубликованной впервые (дата создания — май 1922 г.), остальные тексты появлялись в печати ранее. По одной вышло в «Аполлоне» («“Орфей и Эвридика” кавалера Глука». — Аполлон. 1911. № 10), «Биржевых ведомостях» («Скачущая со-

<sup>15</sup> См. краткий разбор этого рассказа: [Панова 2014: 35].

<sup>16</sup> Более подробно о прагматике «Подземных ручьев» см.: [Бабушкин 2021].

<sup>17</sup> Сборник не переиздавался при жизни автора. В 1996 в издательстве «Водолей» (Томск) вышло переиздание сборника, лишенное комментария или вступительной статьи. Комментированное издание вышло в 2018 г. в издательстве «Рипол-Классик» (Москва), однако качество вступительной статьи и комментария в этом издании представляется нам неудовлетворительным.

временность». — Биржевые ведомости. Веч. вып. 1916. № 15792. 9 сент.), «Абраксасе» («Письмо в Пекин». — Абраксас. 1922. [Вып. 2]), альбоме К. А. Сомова («К. А. Сомов». — К. А. Сомов: [Альбом]. Пг., 1916 [1921]). Остальные статьи (всего 41) были опубликованы на страницах «Жизни искусства» в период с 1918 по 1922 гг.

Тексты в сборнике сгруппированы в четыре раздела, расстановка статей внутри которых не подчинена хронологии. Это позволяет утверждать, что «Условности» задумывались автором не просто как собрание статей разного времени, имеющих теоретическое значение (как он утверждал во «Вступлении» [Кузмин 1923: 3]), а как концептуальный текст.

Три первых раздела (большая часть сборника) посвящены преимущественно критике современного театра и содержат рецензии на наиболее заметные театральные и оперные постановки 1911–1922 гг. Разновременные статьи, посвященные произведениям одного автора или постановкам одного театра, помещены рядом. Примечательно, что Кузмин предпочитал рецензировать не громкие экспериментальные постановки, а спектакли, в основе которых лежали классические произведения, а также оперы и оперетты. Интерес к последним объясняется, по-видимому, стремлением Кузмина привить русскому зрителю не свойственное ему — по мнению критика — отношение к искусству как развлечению, приятному и доступному, но одновременно формирующему хороший вкус. Об этом Кузмин писал в статье «Театр новых пьес» (1919):

В России театральная жизнь (обиходная) не вылилась, как на Западе, особенно во Франции, в простое времяпрепровождение. Театральное представление все еще кажется нам не газетным фельетоном, на следующий день забытым, или очередным журнальным романом, а радостью, праздником, поучением. Поэтому у нас отсутствует «хороший второй сорт», между тем как почти весь французский театр XIX века представляет из себя не более как ловко скроенный второй сорт [Кузмин 1923: 36].

Четвертый раздел выделяется на фоне всего сборника. Во-первых, он состоит из высказываний Кузмина об искусстве в целом: в него вошли как собственно теоретические размышления, так и статьи о литературе, и критические рецензии на выходявшие в 1921–1922 гг. книги. Это статьи «Скачущая современность» (сентябрь 1916), «Мечтатели» (июнь — июль 1921), «Говорящие» (август 1922), «Письмо в Пекин» (ноябрь 1922), «Голос поэта» (март 1921), «Крылатый гость» (июль 1922), «Эмоциональность и фактура» (декабрь 1922), «К. А. Сомов» (1916/1922). Во-вторых, в нем, по сравнению с другими разделами, наибольшее число статей, не связанных с «Жизнью искусства». Временной разрыв между начальной статьей раздела «Скачущая современность» и другими текстами особенно ощутим, так как не объясняется общим предметом, как в случае со статьями «“Орфей и Эвридика” Кавалера Глука» (1911) и «Театр неподвижного действия» (1919), посвященным одной

и той же опере. В-третьих, в этот раздел Кузмин включил несколько программных для эмоционализма текстов: «Письмо в Пекин» — первое критическое выступление с «эмоционалистских позиций»; «Крылатый гость» — опыт прямой полемики с тех же позиций; «Эмоциональность и фактура» — первая критическая статья, в которой оформились положения нового направления. Три особенности, выделенные нами, позволяют утверждать, что четвертый раздел «Условностей» был построен иначе, чем три предшествующих ему, и что Кузмин придал его построению некий замысел.

Однако наиболее важным для понимания особенности четвертого раздела становится тот факт, что статьи из него, единственные в сборнике, прямо развивают тему, заданную в авторских предисловиях ко всей книге, — «От автора» и «Вступление». Первые слова «Вступления» (и, следовательно, первые слова «Условностей») — «современное искусство»: размышление над этим понятием запускает механизм рассуждений, который воплощает книга. В небольшом, занимающем не более половины страницы, тексте автор поднимает вопрос о соотношении искусства, действительности и времени:

Тогда как развитие точных наук, техники и механики, коренные изменения политических и общественных взаимоотношений неукоснительно протекают во времени и пространстве, освобождение от этих понятий <...> можно наблюдать только в области искусства, простейших чувств, исконных движений духа. <...> Конечно, каждый художник живет во времени и пространстве и поэтому современен, но интерес и живая ценность его произведений заключается не в этом [Кузмин 1923: 7].

Возникновение темы «современности» в 1923 г. было инспирировано общим состоянием культурного поля. Смена политики военного коммунизма НЭПом трансформировало революционную утопию, не повлияв на ее суть: по мнению Р. Стайтса, убеждение архитекторов нового режима в том, что самого факта революции достаточно для становления нового порядка, сменилось верой в то, что прекрасное будущее можно сотворить собственными силами. Задача коммунистов заключалась в том, чтобы заложить основы радикально иного мировоззрения [Stites 1989: 39–40]. Пафос строительства нового общества пронизывает культуру 1920-х гг. (стоит напомнить, что он был закреплен даже на государственном уровне — гимном РСФСР в 1918–1922 гг. был «Интернационал» с известными строками А. Я. Коца: «Весь мир насилия мы разрушим / До основания, а затем / Мы наш, мы новый мир построим...») и определяет ее основные принципы. К. Кларк замечает, что представители русского авангарда были захвачены идеей обретения "нового зрения" и предлагает для описания этой позиции термин «перцептивный миллениаризм» — «веру в то, что тысячелетнего царства можно достичь, лишь обретя “новое зрение”» [Кларк 2018: 53]. Поиски «нового зрения» происходили в том числе и в искусстве.



В недрах новой идеологии вызревали идеи, переопределяющие классическую эстетику: искусство как способ построения общества (ЛЕФ), искусство как идеологический фундамент класса (Пролеткульт) и др.<sup>18</sup> Искусство становится одной из машин, помогающих сломать старый порядок и утвердить новый, а творец — одним из участников общей коммунистической стройки. Рождается идеологическая установка, директивно предписывающая художнику включиться в общий созидательный процесс; по словам Е. Добренко, «творчество как долг — эта идея будет пульсировать во всей революционной культуре» [Добренко 1993: 17].

Переопределялись и отношения искусства с реальностью. Историческое время, в котором жили люди 1920-х гг., мифологизировалось с первых пооктябрьских дней: прошлое маркировалось негативно, будущее было утопично-прекрасным, а сама революция «в представлении ведущих политиков в области культуры... была нейтральным фактом, обладающим очистительной функцией, надрезом, “хирургической операцией”, отделившей старое от нового» [Плаггенборг 2000: 43]. В настоящем происходил переход из одного времени в другое, эксплицированный в метафоре «строительства нового мира». Прагматические задачи, поставленные перед искусством, предполагали его тематическую, идеологическую, эстетическую связи с текущим моментом, в идеале — стенографическую по своей быстрой фиксации перемен в психологии, быту, реальности. В этих условиях проблема «современной» литературы, вслед за пониманием самой «современности», стремительно идеологизируется: если до революции под «современной» понималась текущая литературная продукция (Д. С. Мережковский, называя свою статью «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1892), или Н. С. Гумилев, выпуская «Антологию современной поэзии» (1921), не приносили в слово «современный» ничего, кроме указания на временной отрезок), то после революции это понятие утрачивает нейтральность. Сближение с настоящим временем и чуткость к его изменениям становятся маркерами жизнеспособности искусства и актуальности автора, от которого отныне требуется, по словам Маяковского, «жить живой жизнью современности, давать эту современность в художественных образах, помогать своим творчеством мучительному революционному процессу, участвовать активно в созидании нового царства» [Маяковский 1955–1961: 12, 460].

Свое мнение по вопросу отношений литературы и действительности высказывали представители разных эстетических и идеологических

<sup>18</sup> М. А. Левченко, анализируя поэзию Пролеткульта, указывает на превращение текстов в механизмы, управляющие делами и в целом «самой жизнью», что отливается в формулу «слово — дело». Построение художественного произведения становится, таким образом, изоморфно строительству новой культуры [Левченко 2007: 69]. Подробнее об эстетических теориях 1920-х гг. см.: [Плаггенборг 2000: 29–75; Добренко 1999: 16–133].

течений. Так, для «ЛЕФа» современность определяется исторической сменой господствующего класса, что формирует новые художественные задачи. Центральной становится ориентация на потребности пролетариата. Чтобы удовлетворить их, от искусства требуется максимальная связь с текущим моментом, освоение и преломление знакомого пролетарию быта и образа мышления:

Искусство — поскольку оно еще мыслится нами, как временная, впредь до полного растворения в жизни, своеобразная, построенная на использовании эмоции, деятельность — есть производство нужных классу и человечеству ценностей (вещей). <...> Не только осязаемая вещь, но и идея, вещь в модели — есть содержание искусства дня. [Чужак 1923: 38].

Иную точку зрения представили группы, выступающие за гегемонию пролетарской культуры. Согласно им, писателю не просто необходимо понимать дух эпохи и давать яркое и узнаваемое описание современной ему жизни — сама эта жизнь и наличествующие в ней «диалектико-материалистические отношения» должны диктовать ему темы и художественную форму произведений. Речь, следовательно, шла не просто об отображении пореволюционного строительства, а о духовном постижении событий, понимании их идеологической подоплеки:

Необходимо наряду с трудом поставить строительство пролетариата, а в художественном отображении борьбы целиком использовать в первую очередь нашу богатую героизмом современность и нашу величественную эпоху. <...> Эти большие задачи содержания пролетарской литературы требуют от пролетарского писателя наряду с лирическим подходом, господствовавшим последнее пятилетие, подход эпический, который единственно может помочь нам создать монументальные произведения, адекватные эпохе; эти же задачи содержания заставляют пролетарского поэта искать соответствующую содержанию форму, которая может быть только синтетической.

— провозглашала редакция журнала «На посту» в предисловии к первому номеру издания [На посту 1923: 6–7].

Вследствие подвижности и многообразия точек зрения, критика писателей, которые отражали современность в своих произведениях якобы неподходящим образом, раздавалась с разных позиций. Так, на диспуте «Почему молчат писатели?», прошедшем 14 ноября 1921 г. в московском Доме печати, критик и редактор газеты «Печать и революция» В. Полонский отметил, что «отсутствие духовного сближения с современностью является главной причиной молчания русских писателей» — поэтому то, что они пишут, «абсолютно чуждо интересам сегодняшнего дня» (цит. по: [Литературная жизнь России: I, ч. 2, с. 215]). Один из идеологов пролетарской группы «Кузница» Н. Н. Ляшко объяснял молчание писателей более прагматично — несоответствием существующих художественных приемов реалиям новой действительности: «Современность поставила их схемы в противоестественное положение, скрестила, скрутила их, и книжные

нити, связывавшие писателя с жизнью, лопнули... Живой связи не оказалось. Все, что хлынуло с революцией в жизнь, не укладывается в душах писателей» [Ляшко 1921: 31]. Преодолеть молчание, по мнению Ляшко, «старые» писатели уже не способны: им на смену должна прийти новая литература.

В таких условиях указание на «современность» или «несовременность» того или иного автора или издания стало почти обязательным: так «актуальные» авторы отделялись от «отживших». К примеру, М. Шагинян писала, что «Серapiоновы братья» выгодно отличаются на общем фоне своим приближением к языку и ритму современной жизни: «Они храбро вступают во владение новыми формами жизни; они делают современность содержанием искусства; они оформляют для нас текучую и прыгающую злободневность» («Серapiоновы братья», 1921 [Шагинян 1922a]). Авторы первого номера московского журнала «Жизнь», вышедшего весной 1922 г., — В. Брюсова, Ю. Балтрушайтиса, А. Адалис, Б. Пастернака и др. — критик «Известий» порицал за нечуткость к происходящему: «... для всех беллетристов журнала “Жизнь” живая жизнь закончилась лет пять-шесть назад <...> до современности им дела нет, как будто бы они ее не знают, не чувствуют и не участвуют в ней...» [Гиммельфарб 1922]. Задача «подлинного отображения современности», в которой под «современностью» понималась как бытовая фотографичность, так и духовная близость к происходящему, присутствует в программах многих изданий и литературных группировок тех лет. Не упоминая многочисленные пролетарские или сочувствующие им кружки, назовем эклектичный московский журнал-альманах «Рупор», объединивший Мандельштама, Булгакова, В. Парнаха, С. Парнок, Б. Пильняка и др.<sup>19</sup>; группу молодых лояльных советской власти писателей «Содружество», в которую вошли Вс. Рождественский, Н. Браун, Л. Сейфуллина, А. Чапыгин, А. Свентицкий и др.<sup>20</sup>; орган Имажинистской ассоциации вольнодумцев в Москве «Гостиница для путешествующих в прекрасном»<sup>21</sup>; московский кружок с говорящим названием «Современники», образованный Пильняком, В. Вешневым, П. Вагиным и др.<sup>22</sup>.

Кузминские рассуждения о том, должен ли художник непременно быть современным и что включает в себе понятие «современности»

<sup>19</sup> В редакторском предисловии к № 1 за 1922 г. задача издания была сформулирована как «отразить возможно точно и всесторонне современность» (цит. по: [Литературная жизнь России: I, ч. 2, с. 465]).

<sup>20</sup> Они поставили себе задачу «служить современности» [Шошин 2002: 301].

<sup>21</sup> Цель этого издания была сформулирована следующим образом: «Мы ищем и находим подлинную сущность прекрасного в катастрофических сотрясениях современного духа, в опасности Колумбова плаванья к берегам нового мирознания (так мы понимаем революцию), в изобретательстве порядка космического» (цит. по: [Литературная жизнь России: I, ч. 2, с. 553]).

<sup>22</sup> Этих молодых писателей объединяло «отражение в художественной прозе современности, выработка мастерства, отрицательное отношение к любительской дилетантской кружковщине» [Галушкин 1988: 246].

в литературе, появившиеся на страницах «Условностей», органично встраиваются в дискуссию 1920-х гг. и показывают, что критик, несомненно, учитывал тренды эпохи. Однако статья «Скачущая современность» была написана ранее (см. Главу 1). Исключительно важным для понимания позиции Кузмина является тот факт, что «Скачущей современностью» автор открыл четвертый раздел «Условностей», а одна из центральных мыслей фельетона почти дословно повторена во «Вступлении» к сборнику: «Если художник изображает себя, даже творит <...> свой мир, то он, несомненно, будет современен, находясь в известном времени» («Скачущая современность», 1916 [Кузмин 1923: 152]) — «Конечно, каждый художник живет во времени и пространстве и поэтому современен, но интерес и живая ценность его произведений заключается не в этом» («Вступление», 1922 [Там же: 7]).

В «Скачущей современности» Кузмин впервые в своей критике ставит вопрос об эстетическом договоре между писателем и читателем. Существующему убеждению, что литератор должен откликаться на запросы аудитории, предлагая ей художественный продукт, доступный по форме и содержанию, отражающий понятные (то есть преимущественно современные читателю) конфликты и события, критик противопоставляет противоположную модель. В ней писатель исходит из собственного понимания «современности», не ограничивая темы и приемы своих произведений историческим моментом: живущий в определенном времени художник уже современен, так как органически связан со своей эпохой и способен привнести эту связь в свое творчество. Таким свойством автор наделен потому, что является медиатором между публикой и вневременной реальностью искусства, которое направлено одновременно на время своего создания и способно выйти за его границы, став понятным и доступным будущим читателям.

Самоценность искусства — другая постоянная мысль Кузмина, развиваемая им с середины 1910-х гг. Ей посвящены первые части одноименной статьи «Условностей», в которой автор повторяет свои мысли из критики 1914–1916 гг. (статьи «Раздумья и недоумения Петра Отшельника», «Скачущая современность» и др.): «Всекие требования посторонних функций от искусства, кроме свойственных каждому в отдельности, прикрытая ловушка в ту же детскую нелепость» («Условности. I», январь 1920 [Кузмин 1923: 8]). Причастный реальности искусства художник — «не отражатель, не изобразитель, не описатель» (в статье «Стружки» 1925 г. Кузмин выразится более образно: «писатель — не граммофон»): он реализует задачи, диктуемые творческой надобностью, а не требованиями аудитории. Поэтому намеренная погоня за «современностью» антихудожественна по сути — увлекшись детальным и точным описанием быта или кропотливым списыванием характеров «с натуры» писатель перестает быть художником и становится хроникером, утрачивая связь с реальностью искусства. Намекая на губительность и бесплодность такого пути, Кузмин использует во Вступлении метафоры суицида («Самоубийственно

цепляться за то, от чего хочешь освободиться») и нарушения запланированного движения («Поезд, поставленный не на свои рельсы, неминуемо сходит с них» [Кузмин 1923: 7]).

Хотя название сборника «Условности: Статьи об искусстве» предполагает множественность тем, Кузмин во «Вступлении» выделяет магистральную — взаимодействие искусства со временем, на фоне которого оно создается. Актуализация «Скачущей современности» в начале 1920-х гг. высвечивает как постоянство идей Кузмина, так и то, что он считал нужным и своевременным вернуться к ним в новом социокультурном контексте<sup>23</sup>.

Следующая за «Скачущей современностью» статья «Мечтатели» (лето 1921 г.) посвящена разбору № 2–3 журнала «Записки мечтателей» (1921) и книги «Переписка из двух углов» (1921); в ней упоминаются Блок, Белый, Ремизов, Вяч. Иванов и М. О. Гершензон. Кузмин пишет о них так: «это — люди, считающиеся с такими устарелыми словами, как “мировоззрение”, “лирический пафос”, “внутреннее содержание” и “метафизика искусства”» [Там же: 154]. Творчество большинства из них, по мнению Кузмина, подчинено внутренним законам искусства, что позволяет говорить о них как о «мечтателях», дерзающих напоминать о подлинной природе творчества, в то время как другие писатели увлечены «формальными барабанами московских школ и упрямым достоинством акмеизма» [Там же]. Не отрицая значимости формальной стороны искусства, Кузмин негативно относится к тем случаям, когда прием становится самоцелью писателя. Так, в поэмах Белого он видит декларативное обнажение творческой лаборатории, претендующее на новаторство, однако на деле оказывающееся бесплодным экспериментом ради эксперимента:

В страстном желании дойти до последнего совлечения, выворотить себя наизнанку, Белый приводит редакционные счета, сообщает совершенно домашние подробности, кто его ссудил деньгами и т. п. — и все-таки

<sup>23</sup> Кузминская концепция искусства довольно традиционна и полемически заострена только в условиях радикализации идей 1922–1923 гг., когда, к примеру, в первом номере журнала «ЛЕФ» за 1923 г. оформляется теория «социального заказа», выраженная знаменитой максимой О. Брика: «...не себя выявляет великий поэт, а только выполняет социальный заказ» [Брик 1923: 214]. Социальный заказ, вторгаясь во внерациональную природу творчества, подменял требования искусства диктатом внешнего мира. Любопытно, что эти построения бывшего друга Кузмина при изъятии из них дидактического аспекта легко конвертируются в кузминскую концепцию имплицитной современности автора: «Поэт — мастер своего дела. И только. Но чтобы быть хорошим мастером, надо знать потребности тех, на кого работаешь, *надо жить с ними одной жизнью*. Иначе работа не пойдет, не пригодится» [Там же: 213]. В мелочах заключается принципиальное отличие: автор, по мнению Кузмина, непосредственно соединяет искусство и собственную эпоху в своем творчестве, обходясь без дополнительных звеньев или привнесенных мотивировок. Если «лефовцы» своей теорией снимают с писателя долю ответственности за его творчество, то Кузмин увеличивает эту долю в несколько раз.

это только литературный прием и из литературы Белый никуда не выскочил и прыгает не «в никуда», как уверяет, а в ту же литературу [Там же: 155].

Кузминская концепция искусства отчетливо антропоцентрична: индивидуальное восприятие, положенное в основу искусства (то, что критик определяет как «поэтическое волнение», «слова искреннего человека»), становится ядром его положительной программы. Кузмин высоко оценивает «Переписку из двух углов» Вяч. И. Иванова и М. О. Гершензона, которая, не соприкасаясь непосредственно с событиями современности, «касается очень близко настоящей минуты, очень животрепещуща и насущно нужна» [Кузмин 1923: 155] прежде всего как человеческий документ бурной, противоречивой эпохи<sup>24</sup>. Несмотря на то что в форме переписки Кузмин готов видеть такой же литературный прием, как и в дневнике Белого, в книге Гершензона и Иванова этот прием продиктован художественной необходимостью и не становится самоцелью.

Критику тенденций, представленных в «Мечтателях» произведением Белого, продолжает следующая, третья статья раздела с полемичным по отношению к предыдущей заглавием «Говорящие» (август 1922 г.). Она направлена против увлечения формальным подходом: проявлением этой тенденции критик называет творчество «Серапионовых братьев», которые «...покуда демонстрируют исключительно способы изобразительности, заняты всецело развертыванием сюжета, обнажением приема и т. п.» [Там же: 159].

Хотя эта статья написана под влиянием первых печатных выступлений «Серапионов» и Кузмин во многом осторожен в своей оценке, он предостерегает молодых писателей от пренебрежения чувственным аспектом творчества в угоду технике — тому, что в прошлой статье он назвал «формальными барабанами». Не видя в использовании специфических литературных приемов особенной актуальности («Приемы же их довольно известные и достаточно старые» [Там же: 159]), Кузмин также

<sup>24</sup> Отметим также, что «Переписка из двух углов», касающаяся судеб культуры и искусства в пореволюционной действительности, созвучна идеям Кузмина. В рецензии он демонстративно дистанцируется от оценки, позволяя читателю самому выбирать: предпочитать ли «просветленный эллинизм, о котором немного с семинарской элгантностью толкует Вяч. Иванов, или талмудический анализ кочевой и анархической тоски Гершензона» [Кузмин 1923: 156]. Сам автор, исходя из вырисовывающихся в это время контуров его эстетики, оказывается ближе к позиции Вяч. Иванова и его убежденности в непрерывном, преемственном характере культурного развития: «я благочестиво воскурю свой фимиам на алтаре Памяти, матери Муз, славлю ее, как бессмертия залог, венец сознания», и уверен, что ни один шаг по лестнице духовного восхождения невозможен без шага вниз, по ступеням, ведущим в ее подземные сокровища: чем выше ветви, тем глубже корни» [Иванов, Гершензон 1921: 23]. Связь времен, превращенная в творческий принцип, станет вскоре основой художественной программы эмоционализма. Можно осторожно предположить, что чтение «Переписки из двух углов» оказало стимулирующее влияние на оформление идейных установок объединения.



не видит в нем и новаторства (которое могло бы оправдать существование подобной литературы), и, в итоге, художественной значительности<sup>25</sup>.

Соположение статей «Мечтатели» и «Говорящие» с предваряющей их в составе сборника «Скачущей современностью» высвечивает в этих текстах общую тему — проблему отражения современности в литературе, а также два подхода к ее решению, которые намечает Кузмин. Первый описан в «Скачущей современности»: «Несчастные авторы бросаются искать и ловить эту несчастную современность словно блоху, боясь пропустить момент» [Там же: 151] — это попытка создать демонстративно современный текст посредством упоминания узнаваемых реалий, понятных образов и конфликтов, а также нанизывания модных литературных приемов. При ближайшем рассмотрении этот способ оказывается иллюзией: нагромождение реалий или бравирование техникой делает текст модным, но лишенным подлинной художественности.

Второй подход Кузмин находит у «символистов», «мечтателей». В то время как молодые авторы увлечены внешней стороной литературы, в творчестве «мечтателей» формальные приемы не лишены внутреннего содержания, прочувствованы и потому осмыслены. По ироничному замечанию Кузмина, такой взгляд на творчество «устарел» (в сравнении с «техническим» подходом, популярным «среди самой невежественной публики»), однако за иронией кроется серьезное отношение: соединение формального и эмоционального начал в произведении искусства критик считает вневременным, а потому наиболее значительным (см. в «Скачущей современности» слова о «вневременном значении» Пушкина). Следуют ему преимущественно «старшие» писатели (Блок, Ремизов, А. Н. Толстой, появившийся и в негативном, и в позитивном контекстах Белый) или те, становление которых произошло до революции (Пастернак, Замятин, Юркун). Именно у них, а вовсе не у щеголяющей изысканной техникой литературной молодежи, можно «...искать новых сдвигов духа, новых художественных ценностей» [Кузмин 1923: 159].

Таким образом формируется базовая для эстетической концепции Кузмина и четвертого раздела «Условностей» оппозиция: формальное отношение художника к современности / эмоциональное ее постижение. Критика первого и предпочтение второго будут пронизывать все последующие статьи; эта оппозиция станет основой для других идей, которые для Кузмина прямо будут проистекать из того или иного подхода к творчеству.

<sup>25</sup> Любопытно, что схожее отношение к «современной» литературной форме находим в уже упоминавшемся в Главе 1 эссе О. Уайльда «Упадок лжи», другие положения которого, как мы показали, также повлияли на Кузмина. Для героя-резонера эссе, как и для Кузмина, «современная форма» произведения означает ее зависимость от требований публики, что противоречит задачам искусства: «**Кирилл**. Значит, вы против современности формы? **Вивиан**. Да. Это слишком дорогая цена за чрезвычайно скудный результат. Чистая современность формы всегда как-то опошляет, да оно и не может быть иначе. Публика воображает, что, раз она интересуется ближайшей своею обстановкою, то так же должно поступать и искусство: брать свои сюжеты оттуда. Но одно уже то, что этими вещами интересуется *публика* <курсив автора. — А. П.>, делает их для искусства негодными» [Уайльд 1912: 3, 167].

Следующая статья раздела, «Письмо в Пекин», заостряет эту оппозицию. Центральная тема проблематизирована в самом начале: воображаемый корреспондент Кузмина просит его «сделать краткий обзор того, что происходило без Вас в нашей литературе <...> “главным образом, те произведения, в которых отразилась современность и духовное состояние страны”» [Кузмин 1923: 162]. Мистифицированный запрос заставляет автора проговорить свои идеи, еще раз напомнив, что

...всякое подлинное произведение искусства по самому существу своему, часто мимо воли художника, не может не быть современнейшим. <...> Нужно доверять искусству, и как бы ни кричала видимость о несоответствии момента с искусством, в нем протекающем, верить следует последнему, а не видимости [Там же].

Мишенью для критики вновь становятся «Серapiоновы братья». Если в статье «Говорящие», написанной в конце лета 1922 г., Кузмин еще выражает осторожные надежды на то, что в творчестве группы появится «эмоциональная восприимчивость», то в «Письме в Пекин» он прямо критикует «серapiонов» за то, что выбранные ими «приемы» являются основным содержанием их произведений; что их актуальность ограничивается лишь набором бытовых реалий; что их творчество безогрениченно и не одушевлено каким бы то ни было авторским чувством:

...глубочайшее заблуждение думать, что их произведения отражают сколько-нибудь современность. Протокольные фотографии военных, деревенских и городских сцен, передача минутного жаргона и делового «воляпука», лишенные не только эмоционального, но всякого отношения со стороны автора, — в лучшем случае, материал для музея «материальной культуры». <...> Когда же у «серapiонов» является минимальное отношение к фотографируемым *nature morte*’ам, оно не выше обывательского зубоскальства Аверченки и Тэффи [Там же: 163–164]<sup>26</sup>.

Творчество «Серapiоновых братьев», балладу Одоевцевой и др. критикуемые им произведения Кузмин считает примером литературы «про присяжного поверенного», которая хочет поспевать за всеми актуальными событиями и потому мгновенно устаревает (он цитирует слова С. Нельдихена, примыкающего в то время к его кругу: «Вот Ирина Одоевцева писала балладу про испорченный водопровод; водопровод починили — баллада и устарела» [Там же: 164]). В подлинном произведении искусства критик хочет видеть

<sup>26</sup> Фотографизм виделся Кузмину методом не только современных писателей. Ближе к этому понятию слово «археология». Его разбору в критике Кузмина посвящена обстоятельная статья А. Г. Тимофеева, который трактует его так: «Термин “археология” в системе языка Кузмина <...> может <...> обозначать слепое, скрупулезное, рабски-копиистическое воспроизведение подробностей жизни минувших эпох художником, который имеет дело с историческим материалом. <...> Если археологический фотографизм становится самоцелью, он отмертвевает, высушивает живое искусство» [Тимофеев 1990: 106]. Эмоциональное искусство в системе координат Кузмина противостоит «археологии» как живое непосредственное впечатление — музейному каталогу.

за «техникой» и модой присутствие автора и его эмоциональное отношение к изображаемому. Последнее в итоге и определяет значительность творчества: «...я, по крайней мере, отказываюсь по одним способам изобразительности определять ценность, а тем более новизну или революционность какого бы ни было произведения искусства» [Там же: 159]. В качестве положительного примера Кузмин, как и в статье «Говорящие», называет повесть Пастернака «Детство Люверс», которая «современна по жизненности» (вероятно, здесь имеются в виду универсальность и понятность конфликта и образов без нарочитого «осовременивания» их), и описательная часть ее «далека от протокольности при всей своей подробности» [Там же: 165].

Обратившись к хронике деятельности «Серапионовых братьев», составленной Е. Р. Обатниной, можно увидеть, что никаких заметных публичных выступлений «серапионов» в промежуток между августом и ноябрем 1922 г. не происходило [Обатнина 1998: 125–128]. Хотя литературная продукция «братьев» по отдельности заметно увеличивалась<sup>27</sup>, единственными групповыми альманахами оставались вышедший в апреле 1922 г. «Серапионовы братья: Альманах первый» (Пг.: Алконост) и незначительно отличающийся от него по составу «Серапионовы братья: Заграничный альманах» (Берлин: Русское творчество, 1922). Следовательно, оценка Кузминым творчества «серапионов» в обеих статьях происходила на основании одних и тех же текстов и изменение тональности его критики было стимулировано не внешними обстоятельствами, а необходимостью обозначить и раскритиковать противоположную собственной программу.

«Письмо в Пекин» было написано в ноябре и опубликовано во втором номере «Абракса» в декабре 1922 г. В конце того же года Кузмин уже задумывает и начинает писать «Декларацию эмоционализма». Первый пункт «Декларации» указывал на важность для художественного постижения мира эмоций и чувств художника: «Сущность искусства — производить единственное, неповторимое эмоциональное действие через передачу в единственной, неповторимой форме единственного, неповторимого эмоционального восприятия» [Декларация эмоционализма]. Если в «Декларации» оформляется положительная программа эмоционализма, то ноябрьская статья полемична, в ней определяется круг противников, обозначаются их недостатки и слабости и в конечном счете подготавливается почва для выступления группы, которая бы предложила решение назревшего литературного кризиса.

Заметим, что до написания «Письма в Пекин» Кузмин просто указывал на имманентную, проистекающую из внутренних законов творчества, связь художника и времени («Если художник изображает себя, даже творит <...> свой мир, то он, несомненно, будет современен» — «Скачущая

<sup>27</sup> Так, на протяжении 1922 г. вышли следующие книги: *Иванов Вс.* 1) Партизаны: Рассказ. М.: ГИЗ, 1922; 2) Бронепоезд № 1469: Повесть. М.: ГИЗ, 1922; 3) Лога: Рассказы. Пб.: Эпоха, 1922; 4) Седьмой берег: Рассказы. М., Пг.: Круг, 1922; 5) Цветные ветра: Повесть. Пб.: Эпохи, 1922; *Слонимский М.* Шестой стрелковый: Рассказы. Пб.: Время, 1922; *Никитин Н.* 1) Рвотный форт: Рассказы. М.-Пг.: Гиз, 1922; 2) Американское счастье. Пб.: Былое, 1922 и др.

современность», 1916). В начале 1920-х гг., столкнувшись с иными подходами к художественной «современности» и критикуя их, Кузмин поясняет, каким образом осуществляется эта связь: личность художника впитывает в себя то, что по-настоящему определяет эпоху, ее «дух». Чрезвычайно важно обращение к метафоре Б. Пастернака «искусство как губка» и введение ее в текст шестой статьи анализируемого раздела «Условностей» «Крылатый гость, гербарий и экзамены»:

Вообразили, что искусство — как фонтан, тогда как оно — губка. Решили, что искусство должно бить, тогда как оно должно всасывать и насыщаться. Сочли, что оно может быть разложено на средства изобразительности, тогда как оно складывается из органов восприятия (Б. Пастернак, «Несколько положений». Современник. № 1. 1922 г.) [Кузмин 1923: 173].

Риторика и примеры «Письма в Пекин» выявляют динамику кузминской позиции. Условный писатель в статье 1916 г. может использовать современность как объект влияния и приложения собственных сил, формируя вкусы, предпочтения и запросы читателя. В статьях начала 1920-х гг. эта идея исчезает, вероятно, в связи с усиливающимися призывами к непрременной актуальности литературы: из художественной задачи, которую можно оборачивать в свою пользу, «современность» становилась требованием, — что вызывало у Кузмина протест и неприятие.

Две следующие статьи четвертого раздела «Условностей» — «Голос поэта» (март 1921 г.) и «Крылатый гость» (июль 1922 г.) — посвящены творчеству Анны Радловой, участницы объединения эмоционалистов, подписавшей оба групповых манифеста. Особенности творчества Радловой Кузмин отмечает, сталкивая их с программой Гумилева и стоящего за ним акмеизма. Часто цитируемую Гумилевым фразу Кольриджа, делающую акцент на технической стороне поэзии («Поэзия есть лучшие слова в лучшем порядке»<sup>28</sup>), Кузмин приводит в пренебрежительном контексте, тогда как лирика Радловой становится выражением противоположных ценностей — живой, одухотворенной литературой:

И этот голос, преследующий поэта, для читателя делается голосом самого поэта, поющим о значительном внутреннем мире, о жизни, о чувстве, о современности — словом, о всем, что изгоняет из поэзии новая, фор-

<sup>28</sup> «Среди многочисленных формул, определяющих существо поэзии, выделяются две, предложенные поэтами же, задумывавшимися над тайнами своего ремесла. Формула Кольриджа гласит: “Поэзия есть лучшие слова в лучшем порядке”. И формула Теодора де Банвиля: “Поэзия есть то, что сотворено и, следовательно, не нуждается в переделке”» («Анатомия стихотворения», 1921) [Гумилев 1990: 65]. Отметим, что полемический настрой по отношению к Гумилеву и его предпринятиям пронизывал альманахи эмоционалистов. Статья О. Тизенгаузена «Салоны и молодые заседатели петербургского Парнаса», содержала упрек «Звучащей раковине» в бездумном копировании технических приемов своего основателя: «“Звучащая раковина”, как и Цех поэтов, находится под сильным влиянием Гумилева, которому они обязаны своей технической чистотой и, кроме немногих исключений, полной безличностью» [Абраксас 1922: 1].

мальная и мертвая поэтика. Вспоминается определение какого-то наивно-го человека: «Поэзия — это лучшие слова в лучшем порядке». Сказать можно какую угодно глупость, но вся поэзия и поэзия Анны Радловой, как дочь настоящего творчества, протестует против этого [Там же: 170].

Если отрицательную программу в рецензиях на книги Радловой олицетворяет Гумилев, то выразителем положительной становится Блок — один из тех, кого Кузмин называл «мечтателями». Фиксируя в творчестве Радловой и Блока «поэтическое отражение современности», Кузмин замечает, что пока последний «подчиняет революцию своей стихии», Радлова сама подчинена революционным настроениям, сформировавшим ее видение: «Это — поэтическое отражение современности, “вселенской весны”. <...> У Радловой же наши грозные дни нашли поэтический отзвук, неожиданное преображение в душе поэта» [Там же: 171]. Поэтому «впитывающую» (как губка) современность Радлову можно считать более совершенным, с кузминской точки зрения, поэтом. В «Письме в Пекин» Кузмин сопоставит хвалимую Радлову и порицаемых «серапионов», говоря о последних: «Не думаю, чтобы пафос современности заключался в трудовых карточках, пайках, отсутствии дров и комиссарских именинах» [Кузмин 1923: 164] — и поместив ниже положительный пример выражения этого пафоса:

Вы увидите огромный путь, который прошла Радлова с первых своих шагов до последнего сборника, где перед нами подлинный и замечательный поэт с большим полетом и горизонтами, в строках которого трепещет и бьется современность (не в «пайковом» смысле) и настоящее человеческое сердце [Там же: 166].

Отзыв на книгу «Крылатый гость» (июль 1922) был написан по определенному поводу: Кузмин выступал не против обобщенного «формального» подхода к творчеству, а против конкретных выпадов в адрес поэтической техники Радловой<sup>29</sup>. В этой рецензии Кузмин повторяет уже высказанные

<sup>29</sup> Полемика была вызвана появившейся в «Петроградской правде» рецензией М. Шагинян на книгу «Крылатый гость»: критик отмечала недостаточный уровень владения поэтессой стихосложением [Шагинян 1922b: 3]. Кузмин откликнулся на выпад Шагинян на страницах «Жизни искусства» и получил там же ответ от нее [Шагинян 1922c] и поддержавшего ее Г. В. Адамовича [Адамович 1922]. Если ответ Шагинян в целом был произнесен с тех же позиций, что и ее исходная статья (критик отказывалась отдавать приоритет «пифийности» образов и эмоций Радловой перед ее техникой), то выпад Адамовича был направлен против Кузмина и его устаревшего подхода к дихотомии формы и содержания: «Меня удивило, что писатель столь искушенный вновь вытаскил на дневной свет полинялые аналогии между мертвым и живым растением, между трупом и дышащим телом, и вновь вступился за “вдохновение” против мнимых его противников. Старый это спор и давно решенный. <...> нет и не будет высокого и горького жребия у того кто не поймет, что формальное достоинство есть столь же основной, столь же таинственный элемент искусства, как и вдохновение. По дару этого достоинства, по вкусу к нему и узнают поэта, и никакой “одержимостью” отсутствие его не искупается» [Адамович 1922]. Позиция Адамовича выглядит довольно умеренной по сравнению с отдаваемым Кузминым предпочтением «эмоциональности».

ранее идеи, но в то же время прямая журнальная полемика требует от него более четких формулировок. Отвечая на упрёки в недостаточном владении Радловой приемами стихосложения, Кузмин не пытается их затушевать (он говорит о прогрессе мастерства поэтессы, но не настаивает на его совершенстве), поскольку на место техники в качестве краеугольного камня поэтического творчества он помещает перцепцию («это — самая способность восприятия»). Примечательно то, что и здесь он выходит на тему современности (в рецензии, в ответ на которую написан отзыв, эта тема не затрагивалась), используя ее как аргумент в эстетическом споре:

Это — может быть, самая необходимая, самая современная теперь книга, потому что современность, глубоко и пророчески воспринятая, выражена с большой силой, простотой и пафосом. Теперь, может быть, это и составляет главное трепещущее значение этой книги. <...> что для книги составляет непреходящую ценность, это — самая способность восприятия, патетическая, пророческая и очень своя. Это для всех времен и для всех людей с душой и слухом будет неувядающим достоинством этой прекрасной, крылатой книги [Там же: 175].

Более чувственно воспринятая «современность» обеспечит книге непреходящую славу (что проговорено в статье), тогда как литература, нацеленная на максимально более точное отображение актуального, мгновенно устареет даже в своем времени (эта идея реконструируется на общем фоне рассматриваемых статей).

Четвертый раздел «Условностей» композиционно выстроен таким образом, что представляет читателю генеалогию «эмоционального» в русской литературе: от символистов — к эмоционалистам в целом и творчеству Анны Радловой в частности. Одновременно этот раздел можно рассматривать и как процесс становления понятия «эмоционализм» в кузминской критике. Само слово «эмоционализм», по всей видимости, являлось неологизмом Кузмина — примеров более раннего его использования нам найти не удалось. В первых трех частях «Условностей» оно встречается один раз — в рецензии «“Орфей и Эвридика” кавалера Глука», однако с другим значением — как негативная характеристика чересчур пылкого оперного исполнения: «...неясно выраженная богослужебность, эмоционализм и слишком человеческий пафос и мешают последнему действию производить то целое и редкое впечатление подлинного “плача”...» [Кузмин 1923: 55]. Примечательно, что эта статья была опубликована в «Аполлоне» в 1911 г. и стала, таким образом, самой ранней статьей из помещенных в сборник. Возможно, одной из причин тому стало слово «эмоционализм», использованное именно в этой редкой форме, вместо более ожидаемой «эмоциональности».

Слова с корнем «эмоц-» в том значении, которое Кузмин придавал им в начале 1920-х гг., впервые появляются в статье «Говорящие». Слово «эмоциональность» повторяется в ней дважды, становясь мерилом качества литературы. В произведениях «серапионов» «заметить даже какую-либо эмоциональную восприимчивость — невозможно» [Кузмин 1923: 159], что и является причиной настороженного к ним отношения. Присутствие



«целомудренной откровенности эмоциональных восприятий» в повести Пастернака «Детство Люверс» позволяет оценить ее высоко и назвать саму повесть «прекрасной, делающей событие в искусстве» [Там же], а ее автора — «значительным и свежим художником с большим внутренним запасом» [Там же: 161]. Можно говорить о том, что, начиная с «Говорящих», Кузмин пытается разработать новый критический язык для осмысления современной литературы, в котором ключевое место занимает понятие «эмоциональности». В «Письме в Пекин» оно становится одним из главных критериев, по которым можно судить о качестве литературы.

В рецензии на книгу Радловой «Крылатый гость» требования «эмоциональности» становятся уже обязательными для любого настоящего творца, поскольку перцепция объявляется фундаментальным свойством искусства:

Мы подходим к основному истоку всякого искусства, чисто женскому началу сибиллинства, Дельфийской девы — пророчицы, вещуньи. Это начало потом подвергается влиянию других духовных наших сил — воли, темперамента, порыва или гармонизации, но ядро необходимое — таково. Без него всякое мастерство — простая побрякушка и «литература». Искусство — эмоционально и вещь [Кузмин 1923: 173].

Эти статьи пишутся в то время, когда Кузмин работает над программой будущего эмоционализма (уже оформившегося как группа единомышленников, но еще не заявившего о себе публично), и становятся плацдармом для выработки теоретических положений группы. К ним примыкает следующая в составе «Условностей» статья «Эмоциональность и фактура» (также написанная в декабре 1922) — первый опыт формулирования положений эмоционализма *per se*. В ней слово «эмоциональный» обретет более конкретное значение:

Эмоциональное, свое, единственное, неповторимое восприятие, овеществленное через соответствующую форму для произведения эмоционального же действия — вот задача искусства. <...> Технические изыскания, открытия и новшества, не обуславливаемые эмоциональной необходимостью, никакого эмоционального действия оказать не могут [Кузмин 1923: 177].

Положения эмоционализма становятся универсальными характеристиками искусства, применимыми не только к литературе, но и к живописи: формальным поводом для написания этой статьи стала выставка работ выпускников Академии художеств.

За статьей «Эмоциональность и фактура» следует хронологически и тематически не связанный с ней очерк о творчестве бывшего друга и соратника Кузмина по «миriskуснической» среде К. А. Сомова (контакты с которым, напомним, прервались к концу 1910-х гг.). Статья «К. А. Сомов» написана в 1921 гг.<sup>30</sup> Творчество бывшего «миriskусника» преподносится

<sup>30</sup> В сборнике очерк не имеет даты; альбом, в котором он был помещен, вышел в 1921 г., но на обложке указан 1916. Согласно авторскому списку произведений 1920-х гг., очерк был написан в марте — апреле 1921 г., после создания рецензии на книгу «Корабли» [Рабочая тетрадь 1920-х гг.: Л. 203].

как пример уже существующего подлинного надмирного и надвременного искусства, современными проводниками которого были названы эмоционалисты. Несмотря на то что тематика произведений Сомова демонстративно отдалена от актуальных событий, Кузмин видит в его творческой манере живую направленность на настоящее время:

Ретроспективизм Сомова только подчеркивает повторяемость чувств и событий, словно бесцельную игру истории. Конечно, К. А. Сомов любит и знает эпохи, которые он изображает, но главное заключается в маскарадном колесе человеческих жизней, которые повторяются как карусельные коньки. <...> И как бы точно ни повторял К. А. Сомов движение и позы восемнадцатого века, пафос его — чисто современный... [Там же: 183].

Кузмин обобщает и замыкает этой статьей собственную концепцию: творчество гения современно и в ту эпоху, в которую оно создается, и в последующие века — природа гениальных прозрений позволяет им бесконечно актуализироваться в новых обстоятельствах, в отличие от неизбежно устаревающего творчества, «современного» по форме и содержанию. Против «современного» искусства — за искусство вневременное — так в целом можно описать эстетическую установку Кузмина.

Базовая оппозиция техническое/эмоциональное отображение современности определяет и другие предпочтения Кузмина-критика. Так, одним из основных для статей, объединенных в четвертый раздел «Условностей», становится вопрос об условиях формирования молодых писателей. В «Письме в Пекин» Кузмин отделяет писателей, имеющих «органическое» дарование, от тех, чей талант сформирован под влиянием «литературности» — существующей традиции, продиктованной модой и сиюминутными читательскими запросами<sup>31</sup>. Агентами этих требований становятся в том числе и литературные объединения, поэтому «Письмо в Пекин» начинается с выпада в сторону литературных групп и насаждаемой ими моды на формальные приемы:

...я не буду также перечислять Вам всевозможные поэтические школы, которых у нас столько же, сколько во всякой уважающей себя стране. Могу сообщить только одно, что формальная волна спадает и попытки овладеть сущностью искусства при помощи механического анализа и приемов, оканчиваясь все большей неудачей, делаются все реже. Вера в непогрешимость акмеизма, футуризма, всяких цехов и студий подорва-

<sup>31</sup> Любопытно, что несколькими годами раньше критика «литературности» раздалась с противоположных позиций — от набирающего силу Пролеткульта. А. Гастев, один из его идеологов, писал о необходимости радикальной перестройки мира и искусства, замечая, что «...без намеченных мелких, но смелых, немедленных мер, генеральные преобразования окажутся чисто литературным занятием» [Гастев 1917] — формальные «изыски» в такой системе воспринимались как нечто, противоречащее природе пролетарского искусства. В 1917 г. Кузмин развернет первые нападки на «литературность» в предисловии к сборнику стихотворений М. Бамдаса. Такое типологическое сближение показывает, что Кузмин чутко откликался на настроения эпохи, хотя всегда твердо оставался на идеалистических позициях.

на едва ли поправимо. Искусство возвращается к своим эмоциональным, символическим и метафизическим истокам [Кузмин 1923: 162–163].

По мнению Кузмина, литературные группы во многом ответственны за преобладание «технического» отношения к творчеству в целом, так как именно они выдвигают идею объединения на почве формальных признаков.

Кузмин последовательно проводит идею, что уникальное, органичное дарование молодого писателя, его «голос», намного более ценны, чем приемы, в которых этот голос выражается. Эта мысль станет магистральной для рецензий, посвященных поэзии Радловой, которую Кузмин протезировал на протяжении нескольких лет. Его отзыв на первую книгу поэтессы «Соты» (1918) отличает хвалебный тон, приветствующий оригинального поэта: «...в маленькой книжке мы видим не только человека (что уже очень много), но и поэта, который готов найти свою дорогу. Из двух сортов поэтов, живого человека с живой душой, ищущего поэтической дороги, и стихотворца, нашедшего свой путь, но еще не имеющего ни души, ни жизни, — первый, конечно, предпочтительнее» [Кузмин 2000b: 256]. Существенно важно, что аналогичные мысли были выражены Кузминым в 1917 г. в предисловии к сборнику стихов Моисея Бамдаса, в котором критик также отдавал предпочтение не мастерству и изощренной поэтической технике юного стихотворца, а его личности, имеющей уникальный взгляд на мир и яркие, непосредственные эмоции. В предисловии к книге Бамдаса, как и в рецензии на первую книгу Радловой не появляется слово «эмоциональный», хотя его значение очевидно проглядывает за выражениями «новый женский голос, мужественно-нежный, женственно-страстный <...> почти спокойный при всем внутреннем трепете» [Там же], «голос волевой, капризный и мечтательно-жадный» [Там же: 487]. Отзыв на «Соты» — единственный из трех статей про сборники Радловой — не попадает в итоге в «Условности» (вероятно, по причине своего небольшого размера и повторения идей, развиваемых Кузминым в других посвященных поэтессе статьях).

Уникальность творчества Радловой в ряду других современных авторов — лейтмотив рецензии «Голос поэта». По мнению Кузмина, «путь одиночества», который избрала поэтесса, формируясь вдали от литературных школ, был верным, поскольку привел ее «в семью больших современных лириков, как Ахматова, Блок, Вяч. Иванов, Мандельштам и Сологуб» [Кузмин 1923: 170] и позволил не увлечься «формальными барабанами» отдельных школ. Кузмин снова обозначает разницу между поэтом «выученным» (традицией или «школой») и поэтом органического, естественного дарования, имеющим собственный «голос». Последнее обуславливает органическую связь такого поэта с современностью — его стихи вызваны временем, как естественное, почти физиологическое проявление (в статье «Крылатый гость, гербарий и экзамены» Кузмин прямо прибегнет к медиализованному дискурсу: «Дарование настолько органическое, что его можно назвать почти физиологическим, как девство, как “священная немочь”» [Кузмин 1923: 174]), в то время как «техника» является следованием моде или идеологическим требованиям.

Любопытно, что для издания «Условностей» Кузмин сократил в «Голосе поэта» несколько пассажей о «гуртовых проявлениях партийных школ и студий», присутствовавших в журнальном варианте рецензии. Вероятно, это было сделано для того, чтобы сосредоточить внимание на других программных идеях — самостоятельности пути художника и его отношениях со временем (что еще раз подчеркивает их приоритет для Кузмина в 1923 г.). В исключенном из книги фрагменте Кузмин более открыто нападает на «формальную» писательскую кооперацию, проговаривая имена своих оппонентов:

Выступление ее [Радловой] резко отличается от гуртовых появлений партийных школ и студий, где сила — в количестве и преданности мэтру и школьной дисциплине. «Корабли» — не результат формальной выучки и не собрание упражнений. Теперь принято питомцам имажинизма или акмеизма обнаруживаться как цыплята за наседкой, или опенки вокруг родимого пня. <...> Конечно, при теперешнем единодержавии внешней поэтической жизни, при централизации студийно, редакционной, организационной и критической работы в одних руках, можно предсказать немало неудобств и огорчений поэту с еще неокрепшим положением, не зарегистрированному в цеховые кадры [Кузмин 1921a].

«Регистрация в цеховые кадры» — верность групповой платформе, — по мнению Кузмина, обедняет творчество художника. Наиболее ярко эта мысль явит себя в статье про Сомова. В ее начале Кузмин намечает генезис творчества Сомова и зависимость от круга идей, разделяемых членами «Мира искусства», которая была характерна на заре карьеры художника. По мнению Кузмина, связь с группой ограничивала талант живописца, замыкая его творчество в жанровые рамки: «...в начале его деятельности ретроспективность и литературный фабулизм, почти анекдот занимали большое место» [Кузмин 1923: 181]. Подлинный Сомов, свободный от жанров и стесняющих воображение границ, стал возможен после его отхода от среды «мирикусников»:

Если бы с художником не совершился переворот к человечности, благодати и свободе, замечаемый в последние лет семь, можно было бы задохнуться в этой почти демонической атмосфере мертвенной игры и автоматического эротизма [Там же: 182].

Именно на этом, обособленном от влияний, этапе Сомов стал настоящим художником и «значение его всемирно и вечно, как всякого гения, а не замкнуто во временные рамки наших эпох и художественных школ» [Там же: 181]. Путь от групповой выучки — через обретение собственного зрения — к созданию высших образцов искусства Кузмин считал естественным для любого подлинного художника.

Именно поэтому исключительно важная роль придавалась организационной форме объединения эмоционалистов: не только их идеи, но и способ репрезентации должен был указывать на возможность другого, более «чувственного» пути для пореволюционного искусства. Альманах, свободное объединение друзей, разделяющих общие взгляды на творчество,

и равноправие разных поэтик должны были, по замыслу Кузмина, предоставить альтернативу «литературным трестам» и школам, основанным на общей технике. Приоритет уникального подхода каждого художника был обозначен в пятом пункте манифеста эмоционалистов:

Эмоционализм знает, что страстная влюбленность художника в материал его искусства есть лишь способ эмоционального познания мира. Профессиональный опыт художника творит из этого материала форму всенародно-обязательную для восприятия его миропознания [Декларация эмоционализма].

Обнародовав такую программу, эмоционалисты подчеркивали, что их объединение в группу происходит не на почве общих приемов и «школьных» правил — они признают главенство для художника «эмоционального познания мира.

Итак, четвертая часть сборника «Условности» помогает реконструировать эстетическую систему Кузмина на начало 1920-х гг. В ней можно выделить несколько ключевых идей. Во-первых, центральное место отводится связи художника с его временем. Отношения с реальной действительностью, по мнению писателя, не должны диктоваться последней: реальность искусства должна быть приоритетной для творца. Такая постановка проблемы, впервые появившаяся в публицистике Кузмина в середине 1910-х гг., и ее решение остаются почти неизменными десятилетие спустя, что позволяет видеть в кузминской эстетике 1920-х гг. прямое продолжение ранних идей.

Во-вторых, оформляется и закрепляется оппозиция «техническое мастерство» — «эмоциональное наполнение» искусства: несомненно, что это была реакция Кузмина на современные ему эстетические теории, прежде всего на зарождение «формального метода», о чем убедительно писала И. Н. Шатова [Шатова 1999], а также на появление множества групп, объединенных общей художественной манерой и ее безэмоциональным характером. Если в статье «О прекрасной ясности» (1910), центральной для понимания взглядов Кузмина 1900-х гг., утверждалась гармония различных аспектов творчества («Необходимо, кроме непосредственного таланта, знание своего материала и формы и соответствия между нею и содержанием» [Кузмин 2000b: 7]), то в начале 1920-х гг. симпатии автора сдвигаются в сторону чувственной, интуитивной природы художественного произведения, преувеличивается индивидуальное начало. Можно предположить, что по этой причине явно не потерявший свою актуальность манифест «кларизма» в итоге не попадает в «Условности». Неудовлетворенность «протокольной» тенденцией в современной русской литературе вызвала заметную склонность Кузмина к другому полюсу — предельно неконкретизированной «эмоциональности».

Позиция Кузмина наиболее рельефно предстает в сравнении с манифестом «Серапионовых братьев» — главных идеологических противников Кузмина, если судить по статьям из «Условностей». В манифесте «Почему мы Серапионовы братья» (вышел в первом альманахе группы в апреле 1922 г.) находятся вполне созвучные Кузмину мысли: о неудовлетворенности требованиями актуальности от литературы («Нам разрешается

писать рассказы, романы и нудные драмы, — в старом ли, в новом ли стиле, — но непременно бытовые и непременно на современные темы. <...> Произведение может отражать эпоху, но может и не отражать, от этого оно хуже не станет» [Лунц 2003: 332]), о самоценной реальности искусства («...мы требуем одного: произведение должно быть органичным, реальным, жить своей особой жизнью», «Мы верим, что литературные химеры особая реальность, и мы не хотим утилитаризма. Мы пишем не для пропаганды. Искусство реально, как сама жизнь» [Там же: 333]). Как резюмирует эстетическую теорию серапионов П. Шулык, «Серапионы были убеждены, что существуют две основные ценности писателя — талант и его соответствие эпохе» [Шулык 2009: 46]. Это утверждение с успехом можно применить и к Кузмину.

Укажем на типологическое совпадение, обнаруживаемое в альманахах кузминского круга и «серапионов». Альманах «Часы. 1. Час первый» вышел в конце 1921 г. — тогда же планировался к выпуску первый альманах «Серапионовых братьев» под названием «1921 год»<sup>32</sup>. Как отмечает его исследователь и публикатор Бен Хеллман, «“Серапионовы братья” хотели быть голосом своего времени, выражая в художественной форме все виденное и испытанное. Само название планируемого альманаха — “1921” — говорит о тесной связи с текущим моментом. <...> Почти все произведения альманаха “1921” отражают хаос того времени» [Серапионовы братья 1921: 24, 25]. «Серапионы» так же, как и авторы кузминских «Часов» и впоследствии «Абраксаса», акцентировали свою связь с современностью, претендуя на статус ее наиболее точных выразителей. Кроме того, в «Часы» вошел рассказ В. Шкловского «В пустоте», первоначально предназначавшийся для альманаха «1921» [Серапионовы братья 1921: 438]. Хотя Шкловский формально не был «серапионом», эстетическая близость его рассказа произведениям участников группы<sup>33</sup> сделала возможным включение его в альманах. Его появление в «Часах» косвенно свидетельствует о том, что между эстетикой будущих эмоционалистов и серапионов не было непреодолимой пропасти.

Наконец, сама форма объединения «серапионов» должна была бы показаться Кузмину близкой: молодые писатели делали акцент на идее равноправного «братства» самых разных писателей («Потому что один брат может молиться Богу, а другой Дьяволу, но братьями они останутся. И никому в мире не разорвать единства крови родных братьев» [Лунц 2003: 334], см. также чуть более позднее воспоминание М. Л. Слонимского о появлении группы: «...десять человек <...> сдружились, выяснив, что

<sup>32</sup> Об истории этого несостоявшегося издания см. вступительную статью Бена Хеллмана, предпосланную публикации альманаха: [Серапионовы братья 1921: 7–28].

<sup>33</sup> Отметим также намеренно «актуальную» датировку рассказа — 29 мая 1921 г. в альманахе «1921», которая в «Часах» исчезла, уступив место другому маркеру правдоподобия — авторской приписке: «Извиняюсь, что фамилия доктора — Горбенко похожа на фамилию раненого — Горбань, но ничего сделать не могу, так и было» [Часы 1922: 88].



все они — одинаково, но каждый по-своему — любят литературу и хотят работать в ней» [Слонимский 1929)]<sup>34</sup>.

Однако Кузмин как минимум в двух статьях из «Условностей» решительно отмежевывается от нарождающегося течения. Почему мишенью критики были выбраны именно «Серапионовы братья»? Можно высказать несколько предположений. «Серапионы» не были однозначно связаны с пролетарским или футуристическим направлениями; напротив, в своем манифесте они решительно дистанцировались от «чинной и однообразной» литературы их времени (подразумевая, вероятно, творчество групп, претендовавших на художественную гегемонию). Многие критики подчеркивали ориентацию «серапионов» на классические образцы литературы XIX–XX вв.<sup>35</sup>. К примеру, такую генеалогию выстроил для членов «братства» несостоявшийся «тринадцатый брат» — Шкловский:

С одной стороны, они идут от сегодняшней «старшей» линии: от Лескова через Ремизова и от Андрея Белого через Евгения Замятина, таким образом мы встречаем у них «сказ» — речь, сдвинутую с обычной семантики, использование «народной этимологии» как художественного средства, широко развернутые сравнения, но вместе с тем в них переплетается другая струя — авантурный роман, происхождения <...> воспринятые через «младшую линию» русской литературы, — и здесь мне приходят в голову рассказы Александра Грина [Шкловский 1921: 20–21].

Кузмин читал рецензию Шкловского — следы знакомства с ней просматриваются в «Письме в Пекин», где критик точно воспроизводит выстроенную генеалогию: «Приемы же их довольно известные и достаточно старые: Гоголь, Лесков, Ремизов, Белый, и все это как-то через Замятина» («Говорящие», [Кузмин 1923: 159]). Отметим, как Кузмин переводит ее в ироничный модус: в словах «как-то через Замятина» звучит не только сомнение в правомерности таких построений, но и насмешка над тем созвучием, которое образуют эти слова.

Примечательно, что в этот генеалогический список попадают писатели, которых Кузмин ценил сам и которых нередко упоминал в одном ряду, намечая существование такой традиции в русской литературе, которая характеризуется вниманием к формальной стороне произведения, прежде

<sup>34</sup> В. П. Муромский так описывает принципы организации серапионов: «... их внутренняя солидарность покоилась на признании права каждого на человеческую и художественную оригинальность. Интерес ко всему личному, индивидуальному доминировал в их литературной позиции. Здесь особенно ценились физиономия таланта, неповторимость облика писателя, разнообразные, порой неожиданные проявления творческой личности. При этом очевидное творческое несходство не разъединяло (по крайней мере на первых порах), а сближало их, обостряло и усиливало их интерес друг к другу. Речь идет, следовательно, о таком коллективном содружестве писателей, которое не подавляло их индивидуальных особенностей, а, напротив, творчески наполняло и обогащало каждого из них» [Муромский 1997: 81–82].

<sup>35</sup> Список статей, в которых намечались литературные традиции в творчестве «серапионов», см.: [Обатнина 1998: 123].

всего — к сказу и воспроизведению различных форм маркированной речи<sup>36</sup>. Однако «формализм» Лескова не был для Кузмина голым приемом, поскольку сочетался с «отличным знанием жизни, едким и своеобразным взглядом на каждое событие» и «сочным неподражаемым слогом» (рецензия Кузмина на книгу З. Гиппиус «Лунные муравьи», 1912 [Кузмин 2000b: 68–69]) — теми категориями, которые критик считал наиболее важными для писателя. В творчестве «серапионов» Кузмин не видел именно «своеобразного взгляда» — как он писал в «Письме в Пекин», их отношение не оригинально и «не выше обывательского зубоскальства Аверченки и Тэффи». Требуя в своем манифесте «Чтоб мы верили в реальность произведения, какого бы цвета оно ни было», «Серапионовы братья», по мнению Кузмина, в своем понимании «реальности» не заходят дальше безоценочного фотографирования действительности. Воспринимая лесковскую традицию, они извращают ее суть.

Помимо этого, сама форма объединения не встречала симпатий Кузмина: дважды, говоря о серапионах, он называет их «литературным трестом». Это определение подразумевает механическое вхождение самостоятельных единиц в состав более крупной и контрастирует с выбранным самими серапионами названием «братства»; к тому же упоминание «треста» — актуальной для начала 1920-х гг. формы торговой кооперации — подчеркивало «формальную» современность произведений участников группы. Старший поэт не видел в группе подлинного братства — общности художественных воззрений и симпатии друг к другу. Получается, что «Серапионовы братья» не укладываются сразу в два программных принципа Кузмина: форма их кооперации основана на организационном, а не духовном единстве, а их «современность» — формальная, а не эмоциональная. Видимость близости отдельных положений «серапионов» его собственным, вероятно, должна была вызвать особенно резкое отношение Кузмина.

Как мы показали выше, многие взгляды на искусство были сформированы у Кузмина в 1910-е гг. Однако программа эмоционализма привнесла в его концепцию одно нововведение. В «Декларации эмоционализма» акцентирован момент соприкосновения художника и реальности — настоящее время: «Не существует ни прошедшего, ни будущего вне зависимости *от нашего, всеми силами духа эмоционально воспринимаемого, священнейшего настоящего*, на которое и направляется искусство». Эта идея развивается в статье «Эмоциональность как основной элемент искусства» (1924):

Искусству доступны все времена и страны, но направлено оно исключительно на настоящее. Прошлое и будущее занимают его или как заключающиеся в настоящем, или окрашенные еще острее современностью [Кузмин 2000b: 377].

<sup>36</sup> См. в статье Кузмина «Как я читал доклад в “Бродячей собаке”» 1914 г.: ««Три пути для прозы: путь простоты (Пушкин), русской цветистости и пышности (Гоголь через Лескова) и путь фильтрованного интеллигентного языка (Тургенев через Чехова)» [Кузмин 2000b: 390].

Кузмин не только подчеркивает пророческие функции искусства, но и говорит о его визионерском потенциале: и для самого художника, и для реципиента он может стать проводником во «все времена и страны»<sup>37</sup>. Большое место в эстетике эмоционализма уделено концепции «мгновения», в котором происходят как перцепция, так и рецепция: *«Сущность искусства — производить единственное, неповторимое эмоциональное действие через передачу в единственной, неповторимой форме единственного, неповторимого эмоционального восприятия»* [Декларация эмоционализма].

Время становится самостоятельной темой творчества эмоционалистов, что прослеживается на разных уровнях, прежде всего — в заглавиях альманахов и оформлении сборников. В названии альманаха «Часы» символизм считывается просто: на обложке первого номера, вышедшего в первый месяц года, изображены часы, стрелки которых показывают час. Каждый последующий номер альманаха должен был быть следующим часом — за год должно было накопиться двенадцать выпусков, двенадцать часов и двенадцать месяцев. Заглавие другого альманаха — греческое слово «Абраксас» — Кузмин объяснил календарной символикой: числовое значение суммы букв этого слова будет равно 365<sup>38</sup> — числу дней года. В первых двух «Абраксах» были опубликованы произведения 12 авторов

<sup>37</sup> Любопытно, что генезис этой идеи можно обнаружить в символистских текстах, прежде всего в брюсовской статье-манифесте «Ключи тайн» (1904), где защищается надрассудочная, индивидуальная природа искусства: «искусство есть постижение мира иными, не рассудочными путями» [Брюсов 1973–1975: 6, 91]. Представления об искусстве как о «просвете сознания», позволяющем вырваться из причинно-следственных отношений реального мира, восходят к философии Шопенгауэра и образности позднего Фета: «Но мы не замкнуты безнадежно в этой “голубой тюрьме” <...>. Из нее есть выходы на волю, есть просветы. Эти просветы — те мгновения экстаза, сверхчувственной интуиции, которые дают иные постижения мировых явлений, глубже проникающие за их внешнюю кору, в их сердцевину. Исконная задача искусства и состоит в том, чтобы запечатлеть эти мгновения прозрения, вдохновения» [Там же: 92]. Конечная цель устремлений художника — полная свобода, в первую очередь от любого эмпирического знания. При этом вопрос об утилитарности искусства старший символист решает весьма своеобразно, хотя и близким для Кузмина образом, — искусство решает «вечные» проблемы, бесконечно актуализируемые в настоящем: «Не мешайте же новому искусству в его, как иной раз может показаться, бесполезной и чуждой современных нужд, задаче. Вы мерите пользу и современность слишком малыми мерами. Польза человечества — вместе с тем и наша личная польза. Все мы живем в вечности. Те вопросы бытия, разрешить которые может искусство, — никогда не перестают быть злободневными. [Там же: 93]. Можно сделать любопытное уточнение к генезису кузминских идей: хотя они оформляются в середине 1910-х гг., в пору отхода писателя как от своей репутации, тесно связанной с символистским кругом, так и от самого этого круга, концепция искусства, которую он развивает, находится все еще под сильным влиянием традиционной эстетики «чистого» искусства, поборниками которой были старшие символисты.

<sup>38</sup> Неопубликованное письмо Кузмина в редакцию газеты «Последние новости», в котором тот поясняет выбор слова «Абраксас» в ответ на инвективы А. Тинякова, упрекающего Кузмина за недостаточное знание гностической философии см. в: [Тимофеев 1997: 190–192].

в каждом; их список открывал номер, поддерживая символичность числа 12 в структуре сборника.

Заложенная в этой символике идея цикличности в числе всего прочего актуализировала важное для эпохи чувство повторяемости истории<sup>39</sup>. С другой стороны, время в этой системе представало как набор отдельных моментов (будь то год, месяц или час), что напрямую вело к осмыслению его фрагментарности, о чем сказано в «Письме в Пекин»: «Паника и экзальтация, ужас и восторг, не спокойствие, не уравновешенность, — вот пафос современного искусства, а следовательно, и жизни. Смешанность стилей, сдвиг планов, сближение отдаленнейших эпох при полном напряжении духовных и душевных сил» [Кузмин 1923: 163]. Универсальным способом выражения этой фрагментарности становилась монтажность, проявляющаяся на самых разных уровнях композиции: она позволяла соплагать в одном тексте элементы разных сюжетов, строки разной длины и различных стихотворных размеров, образы, заимствованные из разновременных эпох, а также наиболее точно выражала ассоциативную логику непосредственного впечатления. Такая поэтика реализуется в стихотворениях Кузмина, помещенных в «Абраксах», например, в экстатической «Лесенке»:

Частицы, семя,  
Легкий пух!  
Плодовое племя,  
Молочный дух!  
Летишь не зря,  
Сеешь, горя!

В воздухе, пламени, земле, воде, —  
Воскреснет вольный Феникс везде.

Наши глаза полны землею,  
Виевы веки с трудом поднимаются,  
Смутен и слеп, глух разум,  
Если не придет сестра слепая (с. 513).

Подвижность точек зрения и неопределенность конкретного голоса в каждом из фрагментов, усиленные полиметрией и намеренным размытием контекста (к примеру, почему «глаза полны землею?»), создают затемненный и усложненный текст, который оказывается доступен преимущественно эмоциональному восприятию. Ориентация поэта на эмо-

<sup>39</sup> См. отрывок из «Чешуи в неводе», в котором высказываются схожие мысли: «Наше время — горнило будущего. Позитивизм и натурализм лопнули, перекинув нас не в третью четверть XVIII века, когда они начинались, а в гораздо более примитивную эпоху. Примитивизм. Живопись, Дебюсси, реакция против Вагнера. Всякое начало, желая самоудовлетвориться, упирается в тупик, оставляя то ценное (на что не обращалось внимания), что несло с собою. Похоже на 2-ой век, может быть еще какие-нибудь. Хлебников высчитал бы» [Кузмин 2000b: 370]. Об идее взаимопроникновения разных эпох в искусстве 1920-х гг. см.: [Вайсбанд 2010].

ции читателя позволяет свободно, повинаясь логике чувства, сопоставлять разновременные образы:

В тени бразильской Бросельяны  
Сидели девушки кружком,  
Лиловые плетя лианы  
Над опустелым алтарем.  
  
«Алас! Алас!» Нашло бесплодье!  
Заглох вещательный Мерлин.  
Точил источник половодье  
Со дна беременных долин (с. 514).

По мнению В. Ф. Маркова, монтажность стала основой поздней «трудной» кузминской поэтики (наиболее заметной в «Параболах», в которые вошла «Лесенка»), основанной на «смешении образов, планов, слов», двоении и троении, использовании некоторых известных произведений в качестве шаблонов или «подтекстов» для своих, макаронизме языка и сложной системе лейтмотивов [Марков 1977: 380–391]<sup>40</sup>. Предшествующее «Лесенке» в составе «Парабол» стихотворение «Конец второго тома» (1922) можно считать примером реализации этого же творческого метода. Смешение образов из разных эпох и культур создает фантасмагоричную, почти сюрреалистичную картину мира:

...Целый взвод  
Небесных всадников в персидском платьи  
Низринулся — и яблонь зацвела.  
На персях же персидского Персея  
Змея свой хвост кусала кольцевидно,  
От Пугачева на болоте пятка  
Одна осталась грязная... (с. 510)

На фоне разнообразных авангардных экспериментов начала 1920-х гг. эмоционализм Кузмина сохраняет внешнюю традиционность, однако программа объединения, вероятно, задумывалась им как собственный извод «революционного искусства», которое, в отличие от фотографически точного фиксирования реалий современности, хранит в себе память о прошлом,

<sup>40</sup> Исследователь предложил иное истолкование природы этой поэтики: не отвергая своеобразного понимания «духа эпохи» и воздействия поэтических приемов авангарда наибольшее влияние на становление «трудного» Кузмина Марков видит в гностической философии, сказавшейся на восприятии искусства как принципиально затемненного, герметичного: «Искусство — область невнятного пророчества, и Кузмин в Параболах не один раз подчеркивает его “дельфийскую, сибиллинскую сущность” <...> В значительной степени, непонятность — следствие того, что Кузмин смотрит на мир через гностические очки» [Марков 1977: 385]. Биографы Кузмина склонны выделять личный аспект, делающий манеру автора непроницаемой извне. По их мнению, поэтика «Парабол» «основывалась на глубинных ассоциативных связях между прихотливо чередующимися вереницами образов, причем выявление этих связей чрезвычайно затруднено из-за их чисто личностной природы» [Богомолов, Малмстад 2013: 275].

сопрягая настоящее и прошедшее<sup>41</sup>. Кузминская «монтажность» (отметим, что это слово в его критическом словаре отсутствует, хотя метод несомненно им применялся) была следствием его интереса как к футуристической поэтике, так и к актуальным поискам наилучшего способа для художественного отражения современности. В революционные годы монтаж стал ассоциироваться с состоянием социальной и смысловой раздробленности современного мира. Одновременно он стал авангардным творческим методом, делающим акцент на зрительном восприятии, а не на нарративе традиционного станкового искусства, что более соответствовало требованиям эпохи. Монтаж превратился в характерную примету современности, способ ее осмысления и художественного воплощения. На рубеже 1910–1920-х гг. его влияние только усилилось: заострение зрительного восприятия приобрело идеологические и прагматические смыслы — монтаж, по мнению его энтузиастов, отвечал эстетическим и эпистемологическим стремлениям масс. Фотомонтаж стал одним из центральных приемов визуальной пропаганды, проникнув на страницы газет, в плакаты, стенные газеты и детские книги; с 1922 г. — года начала советского кинопроизводства — он стал яркой приметой киноязыка, порожденного революцией<sup>42</sup>. По мнению С. Ушакина, популярность монтажного метода в первые советские годы обеспечили три причины:

Эстетическая востребованность фотомонтажа во многом определялась пересмотром канонов реалистической живописи; его идеологическая привлекательность была естественным продолжением стремления авангарда активизировать участие масс в организации своей среды, и, наконец, с точки

<sup>41</sup> В эти же годы идеи о связи классического искусства и революций высказывает Мандельштам в статье «Слово и культура» (1921): «Ныне происходит как бы явление глоссолалии. В священном иступлении поэты говорят на языке всех времен, всех культур. <...> Внезапно все стало достоянием общим. Идите и берите. Все доступно: все лабиринты, все тайники, все заповедные ходы. Слово стало не семистольной, а тысячестольной цевницей, оживляемой сразу дыханием всех веков» [Мандельштам 1987: 42–43]. Участие авторов «Абраксаса» в осмыслении классического наследия делает эмоционалистов не уникальным, а типическим для своего времени явлением. В том же направлении двигались многие литературные группы рубежа первых пореволюционных десятилетий. Программная статья объединения «Лирический круг» (в которое входили А. Эфрос, Вл. Ходасевич, С. Парнок и др.), вышедшая в том же году что и первые номера «Абраксаса», содержала близкие кругу Кузмина идеи о новом искусстве как сопряжении современности и традиции: «Вместе соединяются новое и старое. <...> Революция входит в линию традиции, но уже традиция обновлена революцией» [Эфрос 1922]. Другая литературная группа, «неоклассики» (Н. Захаров-Мэнский, Н. Гиляровская и др.), опубликовала в 1923 г. собственную декларацию, в которой объясняла свое название и творческие установки, обращаясь к словам Блока: «Неоклассицизм принимает великий завет Блока — “Слушать музыку эпохи”, — считая необходимыми для поэта: чувство действительности и созвучность творчества с ритмом жизни» [Декларация неоклассиков 1923]. Эмоционалисты, однако, избегали слова «классический»: отличием их отношения к прошлому была принципиальная равноценность разных эпох.

<sup>42</sup> Об экспансии монтажного принципа в раннем советском искусстве см. книгу С. Ушакина [Ушакин 2020].



зрения психологии восприятия, монтаж стал эффективным и эффектным способом смыслообразования, в котором экономия выразительных средств сочеталась с глубиной эмоционального воздействия [Ушакин 2020: 22].

Автор работы об истории и особенностях монтажа в советском искусстве И. В. Кукулин намечает следующую тенденцию — в 1920-е гг. монтаж начинает восприниматься не просто как прием, наиболее адекватный существующей реальности, но и как способ переосмыслить движение истории, придав ему — как и многому другому — идеологическую подоплеку:

В 1920-е в искусстве разных стран мира возникла новая задача — изображение современности как очень короткой зоны «настоящего», резко отграниченного от прошлого и будущего. <...> В Советском Союзе семантика монтажа испытала воздействие важнейшего исторического обстоятельства. Раннесоветские авторы воспринимали новый метод как средство изобразить не просто настоящее, но перелом времени — от (дореволюционной) истории к (революционной) современности. Другой вариант: монтаж призван был продемонстрировать современность, понимаемую как важнейший поворотный момент в истории человечества — путь к революции [Кукулин 2015: 110–111].

Еще один культурный прецедент, возможно, оказавший влияние на эстетику эмоционализма, — кинофильм американского режиссера Д. У. Гриффита «Нетерпимость» (D. W. Griffith, *Intolerance*, 1916)<sup>43</sup>. Исследовали неоднократно отмечали, что программа эмоционализма оформляется в начале 1920-х гг. — во время особого интереса Кузмина к экспрессионистскому кино, стимулирующего появление в творчестве автора определенных образов и тенденций [Цивьян 1983: 8; Ратгауз 1992]. Кинематограф видится нам одним из возможных источников вдохновения Кузмина и в случае использования монтажа для демонстрации цикличности времени. Фильм Гриффита является классическим примером применения монтажной композиции для решения художественной задачи — показать повторение в различных эпохах одних и тех же человеческих конфликтов<sup>44</sup>, которые на протяжении фильма все более и более сближают сюжетные линии (идея фильма задана интертитром с текстом: *Today as yesterday, endlessly rocking, ever bringing the same human passions, the same joys and sorrows*). Связующим сюжеты образом становится молодая женщина, укачивающая ребенка. Соположение различных временных пластов в эстетике эмоционализма актуализирует идею вечного возвращения, повторения событий, что продолжает разработку

<sup>43</sup> «Нетерпимость», по воспоминаниям О. Гильдебрандт-Арбениной, входила в число любимых фильмов Кузмина: «Кино он любил — особенно немецкий экспрессионизм. “Мабузо”, “Индийская гробница”, не говоря уж о “Калигари”. Фейдт, В. Краус, — больше, чем Яннингс, Пауль Рихтер в роли Гуля — несколько похожий на Льва Л<sup>ь</sup>вовича», — которого он окрестил “Новым Гулем”. Нравился режиссер Гриффитс (“Интолеранс”))» [Гильдебрандт 2011: 150].

<sup>44</sup> В фильме четыре основных сюжетных линии: события происходят в Вавилонии времен правления царя Валтасара (IV в. до н. э.); в последние дни жизни Иисуса Христа; в момент Варфоломеевской ночи во Франции в 1572 г.; в Америке 1914 г.

Кузминым в конце 1910-х гг. мотивов предзаданности человеческой жизни. Кроме того, такая концепция находится в тесной связи с репутацией Кузмина, в эти годы основанной на представлении о нем как о наследнике классической литературы, а о его творчестве — как о способе реставрации утерянной преемственности<sup>45</sup>.

Можно согласиться с мнением Елены Дуж о содержащемся в программе эмоционалистов парадоксе: «Декларация» в одно и то же время и полемизирует с техническими завоеваниями футуристов и формалистов, призывая обратиться к классическому наследию прошлого, и ориентируется на передовые образцы искусства, которыми в то время были экспрессионистские произведения [Duzs 1996: 110–111]. Критика «формальной волны» в искусстве, исходящая от Кузмина, парадоксальным образом исходила слева: сам Кузмин активно использовал достижения поэтики футуристов и эстетической теории формалистов, однако был против безэмоционального их применения.

Подытоживая, можно сказать, что эмоционализм стал синтезом идей Кузмина 1920-х гг.: в построение новой эстетической платформы включились собственная творческая практика писателя и его взгляды на природу творчества, а также актуальные тенденции как пореволюционного искусства, так общемирового культурного процесса. На эмоционализм и на сборник «Условности» Кузмин возлагал определенные надежды, предполагая, что его статьи станут заметным эстетическим высказыванием и встроятся в дискуссию 1920-х гг., напоминая об идеалистических истоках искусства. Наличие последователей, разделяющих эти же установки, должно было продемонстрировать их силу и убедительность. Кузмин вновь использует формат литературной группы для того, чтобы упрочить сложившийся авторитет, как некогда делал это с «кружком гимназистов» и «Марсельскими матросами»; идея равноценности творчества каждого из членов и их независимости от авторитета также осталась ядром взглядов Кузмина на писательские кружки.

При этом сама программа эмоционализма содержала в себе противоречия, которые не позволили ему полноценно прозвучать в атмосфере многоголосья 1920-х гг. Стремление эмоционалистов быть проводниками современного искусства не соответствовало выбранной стратегии репрезентации группы — ориентации на классическую традицию. Практики,

---

<sup>45</sup> Теми же художественными средствами — композиционный монтаж, подвижность точек зрения, прямое столкновение различных временных пластов — формируются и иные творческие методы. Так, монтаж активно использовал в романе «Голый год» Б. Пильняк (1922); рассказы из первого альманаха серапионов (Н. Никитин «Дэзи», В. Каверин «Хроника города Лейпцига за 18... год») также основаны на монтажной композиции. Заступником и проводником монтажа был журнал «ЛЕФ», где в 1923 г. появилась программная статья С. Эйзенштейна «Монтаж аттракционов». Наконец, активно развивают методы монтажа — «машина образов» Есенина и «каталог образов» Шершеневича — русские имажинисты [Хуттунен 2007: 55–99].

осваиваемые эмоционалистами, выработались в предшествующую эпоху и не смогли долго бытовать после революции, лишённые привлекательности для литературной молодежи. Последователей у эмоционалистов не было. Вышедший в 1923 г. третий выпуск «Абраксаса» стал для группы последним. Хотя упоминания об активности объединения прослеживаются до 1925 г., заметных выступлений эмоционалистов больше не состоялось.

Создание объединения эмоционалистов и издание «Условностей» можно считать последними значительными стратегическими шагами Кузмина 1920-х гг.

### **5.3. Переоценка репутации Кузмина в 1923–1924 гг.: социокультурные и биографические причины**

1923 год можно назвать пиком успешности Кузмина в пореволюционное время: его стратегия, направленная на поиск своей социальной ниши в новой культурной ситуации, наконец стала приносить результаты. После смерти Блока и расстрела Гумилева Кузмин оставался в числе самых заметных поэтов Петрограда. Уже наделенный Союзом поэтов статусом «хранителя культуры» и наследника Пушкина, писатель мог попытаться упрочить свое положение, освоив подходящую социальную роль — мэтра, главы направления, основателя собственной эстетики. Это Кузмин и делает на рубеже 1922–1923 гг.: создает группу, выпускает книгу об искусстве. В этот ряд органично встраивается его стремление принять участие в реорганизации Союза поэтов.

Судя по сохранившимся документам, первое собрание инициативной группы по вопросу создания нового Союза поэтов состоялось 27 июля 1923 г. На нем присутствовали Е. Г. Полонская, Г. Б. Шмерельсон (командированный из Московского отделения), К. А. Эрберг, К. К. Вагинов, Н. К. Чуковский и др. Ввиду летнего времени писатели решили повременить с организацией, поручив небольшой группе заняться подготовкой документов [Протокол собрания группы поэтов 1923]. Однако дальше дело не пошло, и уже в начале 1924 г. Московское отделение Союза поэтов вновь отправляет эмиссара (поэта Н. Н. Захарова-Мэнского, секретаря и заведующего иногородным отделом Союза) в Петроград, чтобы заняться реорганизацией. Перед этим Захаров-Мэнский посылает Кузмину такое письмо:

...Просьба оказать содействие в «налаживании» Петроградского отделения Всероссийского союза поэтов во время визита З.-М. на юбилей Сологуба 28-ого. «Своим авторитетом помочь мне» и в организации собрания Питерских поэтов [Письмо Захарова-Мэнского Кузмину].

Организационное бюро Союза окончательно сформировалось в начале февраля 1924 г.: в него вошли Вагинов, Рождественский, Полонская, Тихонов, Шмерельсон кроме того, по инициативе центрального (московского)

правления в состав петроградской инициативной группы также вошли К. Эрберг, П. Н. Ставрогин и Кузмин [Кукушкина 2007: 89]. По мнению историка Петроградского союза поэтов Т. А. Кукушкиной, Кузмин изначально рассматривался поэтами как вероятный председатель Союза [Там же: 87–88]; по всей видимости, его кандидатура была одобрена московским правлением, что отражает письмо Захарова-Мэнского. Собрания энтузиастов Союза в 1924 г. проходили на квартире Кузмина, о чем свидетельствует сохранившаяся записка Шмерельсона К. Сюннербергу [Кобринский 2006: 73]. О планах этих заседаний судить трудно, однако не подлежит сомнению, что Кузмину отводилась либо символическая роль «мэтра», либо напрямую роль будущего председателя Союза.

Выбор Кузмина был довольно предсказуем. В отличие от своего предшественника, новый Союз ориентировался на пооктябрьское поколение: его организаторы были преимущественно молодыми авторами, только вошедшими в литературу. По этой причине одним из первых их предприятий стал поиск председателя, способного сплотить вокруг себя литературную молодежь. Кузмин же нередко вовлекался в проекты начинающих писателей (летом 1921 г. он ответил согласием на приглашение братьев Смиренских и Вагинова вступить в литературный кружок «Кольцо поэтов им. К. М. Фофанова» [Тимофеев 1994а: 53–55]<sup>46</sup>; в марте 1923 г. согласился на предложение пролетарского писателя А. Крайского участвовать в его журнале [Кукушкина 2007: 87]).

Немаловажную роль в выборе Кузмина как центральной фигуры нового Союза стала внутренняя готовность самого поэта быть ею. Можно довольно уверенно предположить, что согласие поэта стать центром Союза была инспирирована паузой в деятельности объединения эмоционалистов<sup>47</sup>: 17 июля 1923 г. Кузмин пишет об угасании интереса к «Абраксасу»: «...Абраксасы, даже то, что мы живем с ними — какой-то мираж...», а уже 27 июля происходит первое собрание оргбюро Союза, в котором Кузмин еще не числился среди участников, но после которого, вероятно, получил приглашение им стать. Союз поэтов можно рассматривать как очередную группу молодежи, на которую Кузмин хотел распространить свое влияние (как это случилось с кружком гимназистов, Марсельскими матросами и эмоционалистами).

Первое общее собрание поэтов по вопросу учреждения нового Союза состоялось 6 апреля 1924 г. Объявление о нем, разосланное в петроград-

<sup>46</sup> В отличие от Ф. Сологуба, который, дважды получив письма с приглашением от оргбюро «Кольца поэтов...», не ответил на оба [Anemone, Martynov 1986: 139–140].

<sup>47</sup> Выпуск третьего сборника «Абраксаса» в феврале 1923 г. затруднила цензура, после чего основная деятельность эмоционалистов переместилась на театральную сцену, где усилиями участников группы была поставлена пьеса немецкого экспрессиониста Э. Толлера «Эуген Несчастный»: в постановке были задействованы Пиотровский (перевод пьесы), В. В. Дмитриев (декорации и костюмы), Кузмин (музыка), Радлов (постановка). Подробнее о постановке пьесы и участии в ней эмоционалистов см.: [Пахомова 2017а: 61–68].

ские газеты, было подписано Арским, Вагиновым, Галиатом, Кузминым, Полонской, Рождественским и др. [Кукушкина 2007: 92]. Однако по итогу этих собраний Кузмин не вошел ни в список кандидатов в Правление Союза, ни — в итоге — в само правление. Причиной этому, по мнению Т. А. Кукушкиной, был усилившийся партийный контроль: если тремя годами ранее поэтическую организацию предоставляли на откуп самим поэтам, то в 1923 г. ситуация была иной. В состав оргбюро вошли деятель Пролеткульта П. Арский и председатель секции печати Губернского отделения Всероссийского союза работников просвещения (Губпроса) Н. Энгель. На состоявшемся 12 апреля 1924 г. собрании было избрано правление в следующем составе: «председатель — Садофьев, Товарищи председателя — Тихонов и Н. Энгель, Секретарь правления — Шмерельсон, академический секретарь правления — Рождественский» [Протоколы заседаний ЛО Правления ВСП 1924–1925: Л. 1–1 об.]. Во главе Союза встал И. И. Садофьев — большевик, профессиональный революционер, деятель Пролеткульта и группы «Космист». Кузмин, вероятный претендент на пост Председателя нового Союза, был удален сначала из состава его руководства (едва ли не единственный из организаторов, он не занял какой-либо административной должности), а спустя несколько лет и из перечня инициаторов Союза [Кукушкина 2007: 92].

Нет никаких сомнений, что появление фигур, соответствующих «установившимся к 1924 г. советским стандартам» [Там же: 93], было инспирировано не изнутри Союза. Именно в 1923–1924 гг. партия стала заметно озабочена авторитарными претензиями на культурную диктатуру уже терявшего силы Пролеткульта или, напротив, только разворачивающего свою деятельность РАППа. Тем более, что в 1923 г. был создан журнал «На посту», уже первая статья которого уверенно намекала на беспорядок в существующей культурной политике. Устранение этого беспорядка брали на себя «напостовцы» (и стоявший за ними РАПП):

Самый непростительный разнбой, самая нелепая неразбериха господствует в наших собственных рядах по вопросам литературы. Этому должен быть положен конец. Нам необходима твердая, выдержанная, пролетарская линия в литературе. Старые боевые знамена должны быть вновь гордо и несокрушимо подняты перед лицом оживающей буржуазной литературы и пошатающихся «попутчиков» [На посту 1923: 5].

Руководство культурой и литературой, которое партия долгое время отказывалась брать на себя, постепенно начало устанавливаться и расширяться. Резолюция прошедшего в апреле 1923 г. XII Съезда РКП(б) «По вопросам пропаганды, печати и агитации» фактически легитимизировала партийный контроль в сфере литературы:

Ввиду того, что за последние два года художественная литература в Советской России выросла в крупную общественную силу, распространяющую свое влияние прежде всего на массы рабоче-крестьянской молодежи, необходимо, чтобы партия поставила в своей практической работе вопрос

о руководстве этой формой общественного воздействия на очередь дня [Двенадцатый Съезд РКП(б): 710].

Эта установка обернулась усилившимся давлением на культурные институты. Первым шагом стало подчинение государству художественных союзов, существование и состав которых теперь напрямую зависели от вышестоящих инстанций. Осенью 1922 г. ужесточились меры регистрации обществ и союзов [Кукушкина 2006: 98–99], что бюрократизировало деятельность объединений, ставя их численность, состав и документацию под жесткий внешний контроль.

Начиная с 1923 г. официальная риторика декларировала сближение с «попутчиками» и писателями старшего поколения (под которыми понимались прежде всего те литераторы, которые следовали более-менее традиционной эстетике), способными помочь начинающейся советской литературе выстроить преемственную линию по отношению к культуре прошедших эпох [Аймермахер 1998]. Е. Добренко указывает на то, что пролетарским писателям было сложно конкурировать с более талантливыми, сформировавшимися до революции [Добренко 1999: 292], и потому был взят курс на сближение с ними. По мнению А. В. Луначарского, такая консолидация шла на пользу пролетарской культуре, обогащая ее идейно и стилистически, преодолевая искусственно насажденную замкнутость:

Так называемое чистое искусство есть не что иное, как... работа по организации идей и эмоций. Отмахиваться от нее, как от «феодализма», может только либо безнадежный идиот, либо человек, растерявший свои культурные предпосылки, либо, наконец, человек, которому нужно скрыть свое убожество именно в этом отношении, то есть отсутствие у него идей и эмоций («О значении прикладного искусства», 1923 [Луначарский 1963–1967: 7, 320–321]).

Однако сближение с попутчиками, принявшее директивный характер, на деле только разрушало существующие литературные институты и мало помогало настоящим «попутчикам» (кроме того, организации, подобные РАППу, стремились вовсе пресечь попытки предоставить попутчикам большее место в литературном поле). Это случилось и в Союзе поэтов: фактически исчезли его творческая автономия и обособленность от пролетарской литературы, что составляло важный элемент идентичности членов Союза<sup>48</sup>.

Произошедшие перемены отражали попытку государства взять под контроль существующие представления о «писателе» и «поэте», сформиро-

<sup>48</sup> Схожие процессы происходили и в Союзе писателей, что позднее описал В. Ф. Ходасевич: «До сих пор пролетарские, то есть коммунизированные литературные организации существовали **параллельно** <выделено автором — *А. П.*> с организациями иного характера. Таков прежде всего Всероссийский Союз Писателей, до 1924 года вовсе не принимавший в свою среду коммунистов, якобы не признающих свободы печати. Правда, после 1924 г., большевикам удалось проникнуть в Союз и отчасти разложить его изнутри. Но все-таки известный оттенок независимости в Союзе сохранился, вместе с духом попутничества, цитаделью которого он оставался до самых недавних пор» [Ходасевич 1932].



ванные под влиянием традиционных концепций искусства и потому мало пригодные для заявившего о себе поколения пролетарских и крестьянских художников<sup>49</sup>. Наиболее точно отображает изменения в Союзе динамика практик оценивания поэтов в 1923–1925 гг. Комиссия, оценивавшая стихи кандидатов в Союз («приемочная») продолжала существовать, однако состав ее изменился. В 1925 г. в нее вошли Тихонов, Крайский, Рождественский, Эрлих, Вагинов и Полонская. Оценка поручалась не «старшим» или «признанным» поэтам, а писателям, статусно равным потенциальным членам Союза — таким образом была установлена видимая коллективность творческого процесса. Несмотря на это, новые члены комиссии долгое время использовали устоявшийся язык описания и оценки поэзии, будучи заложниками старых практик. Отзывы комиссии за 1925 г. внешне ничем не отличаются от отзывов рецензентов 1920–1921 гг. Члены новой комиссии оперировали теми же категориями, связанными с представлениями о поэтическом таланте как основе творчества, что и их предшественники: «Стихи Афанасьева-Соловьева отмечены *бледным, но все же дарованием*» [Кукушкина 2007: 96], «Последнее стихотворение представляется мне цельным и не лишенным *непрерывности поэтического дыхания*» [Там же: 97], «Вера Кровицкая вполне владеет *языком поэзии*» [Там же: 98]. Категория «подлинного» поэта преобладает и в рецензиях этого периода: «Он — *несомненно — поэт*» [Там же: 97], «Эрлих — *вполне поэт*» [Там же].

Однако эта риторика вступала в противоречие с новыми принципами существования писательских организаций, в которые больше не вписывалась риторика «чувствования». Это хорошо видно на примере дискуссии о принципах приема новых членов в Союз, развернувшейся на общем собрании 23 апреля 1925 г. После прослушивания доклада Е. Полонской о результатах набора в Союз, А. В. Туфанов осудил те методы, которые были использованы при приеме: «Т. Полонская употребив слово при оценке стихов “на ощупь”, может дойти до оценки стихов “по чутью”» (цит. по: [Кукушкина 2007: 99]). Туфанов рекомендовал комиссии в своем «Особом мнении... по докладу ревизионной комиссии» «принять во внимание степень подготовленности в области поэтики и вручить избранным наказ о профессионально-групповых признаках, выразив неодобрение чутью как отжившему предрассудку об “искре божьей”» [Там же: 128–129]. В итоге в «Наказе новому Правлению», избранному на 1925 г., было рекомендовано «опираться на профессиональные признаки, понимая последние в смысле мастерского использования данным автором тех или иных приемов организации материала» [Там же: 134]. Этот пример чрезвычайно важен, так как показывает, что к середине 1920-х гг. сами поэты, члены Союза, начали рефлексировать над своим языком и практиками, осознавая их несовременность.

Заметим ощутимый сдвиг риторики: хотя особые умения организации поэтического материала все еще должны были отмечаться в оценке поэта, они получили название «профессиональных признаков», что сблизило поэзию

---

<sup>49</sup> Более подробно о процессе становления советского писателя см.: [Добренко 1999].

с любой другой профессией, для владения которой нужно иметь определенные навыки. Эта риторика была заимствована из различных концепций «производственного» искусства, оперирующего понятными приемами, поддающимися подсчету и могущими быть усвоенными в процессе научения. Слова Туфанова неожиданно оказываются близкими пролеткультовским задачам, поставленным на заре оформления производственной идеологии: «...нужно отбросить как буржуазный предрассудок, что литературой могут заниматься только те, кого “жжет божественный глагол” и кто одарен особым даром вдохновения. Талант, конечно, остается талантом, но большинство в литературе простые обладатели современной техники» (Ф. Калинин «Диктатура пролетариата в искусстве» [Калинин 1920: 80]) или, согласно одному из главных идеологов Пролеткультов А. А. Богданову, «В сфере художественного творчества старая культура характеризуется неопределенностью и неосознанностью методов (“вдохновение” и т. под.), их оторванностью от методов трудовой практики, от методов творчества в других областях» («Пути пролетарского творчества», доклад 1920 г. [Богданов 1924: 196]).

Магистральной тенденцией эпохи стала демократизация литературы. Уже через несколько лет развернется широкое рабкоровское и селькоровское движение, ставившее своей целью взаимопроникновение практик писательства и рабочей деятельности. Изменение писательского статуса будет теоретически обосновано в документах ЛЕФа с опорой на достижения формализма в литературоведении, сделавшего возможным экспликацию писательских приемов<sup>50</sup>. Статус «писателя» размывался, с одной стороны, через развенчание мифа о «пророке»<sup>51</sup>, а с другой — стремлением видеть в литературном труде самодостаточную профессию, служащую задачам нового общества. Однако и эти требования к писателю/поэту подспудно менялись: важным и определяющим становилось не умение писать вообще, а умение писать «правильно», отражая в своих произведениях господствующие идеи социального строительства.

Следовательно, в начале 1920-х гг. изменениям подвергся не просто состав Союза поэтов, но и некая определяющая характеристика, отличающая «поэта» от «не поэта». Для первого состава Союза были значимы субъективные признаки, полным набором которых владели только «подлинные поэты», могущие распознать те же признаки в творчестве других. Союз

<sup>50</sup> О движении «ударников» в литературе, культурных и социальных предпосылках этого процесса см.: [Добренко 1999: 347–381; Калинин 2012].

<sup>51</sup> См. выпады из противоположного лагеря — ЛЕФа: «Писатель, видите ли, особенный, неповторимый, несоизмеримый с другими, ясновидец, пророк и прочая, и прочая, и прочая. <...> Писательский кустарный индивидуализм неизбежно порождает, таким образом, недоверие к отчетливому общественно-политическому мышлению, недоверие к директиве и пытается право на это недоверие оправдать и защитить» [Третьяков 1929: 264] и близких к ним формалистов: «Основным лозунгом, объединившим первоначальную группу формалистов, был лозунг раскрепощения поэтического слова от оков философских и религиозных тенденций, все более и более овладевавших символистами» («Теория “формального метода”», 1925 [Эйхенбаум 1987: 379]).

поэтов, существенно расширивший после 1924 г. свой состав, не мог удовлетворить новых членов неясными критериями приема. Неудивительно, что после собрания 1925 г., зафиксировавшего глубинные процессы в структуре литературного поля, практики приема в Союз резко изменились: условием вступления стали стандартизированное заявление вступающего в профессиональный союз, анкета — вариант рабочей биографии (вступающему желательно было перечислить места, где он работал и печатался<sup>52</sup>) — и 10 стихотворений. Прежде заботившийся об укреплении своих рядов и сохранении духа свободного литературного объединения, Союз перестал быть закрытой средой, став в полной мере «союзом» — организацией, открытой для всех желающих, способных предоставить доказательства своей профессиональной деятельности. Провиденциальный статус «поэта» был заменен прагматическим представлением о поэзии как профессии (что вобрало в себя как элементы теории «социального заказа» ЛЕФа, так и пролеткультовскую идею производственного искусства). Новый Союз, в противовес закрытости дореволюционных литературных групп и наследующего им первого Союза, стал более прозрачным для его членов: велись многочисленные протоколы, устраивались общие собрания. Если Петроградское отделение Всероссийского союза поэтов на начальной стадии своего существования, внешне сочетая практики литературной группы и профсоюза, очевидно склонялось к первым, то во второй стадии окончательно перешло ко вторым.

Демократизация (или, если быть точными, охлократизация) сказалась и на составе Союза: если на начальном этапе большую его часть составляли либо поэты старшего поколения, либо их непосредственные ученики, то уже в конце 1927 г. из 63 членов союза остались лишь шестеро, чья литературная карьера началась до революции; Союз стал на треть рабоче-крестьянским [Кукушкина 2007: 100–101]. Закономерно, что поддерживаемый первым составом Союза ореол элитарности был разрушен: в новый Союз могли вступить почти все. Старшие поэты-модернисты все более и более отеснялись или самостоятельно дистанцировались от жизни Союза. В Протоколе заседаний Правления Союза от 26 марта 1926 г. содержится пожелание: «быть активнее: Дмитриеву Н. Н., Кузмину, Лившицу, Нельди-хену, Фриде и Иде Наппельбаум, Смиренскому В., Шульговскому, Ключеву» [Протоколы заседаний ЛО Правления ВСП 1926–1927: Л. 4–4 об.]. При перерегистрации членов Союза в марте 1926 г. из списков исчезли имена Ахматовой, Лозинского, Павлович, Радловой, Пиотровского, Эрберга и др.

Для Кузмина отстранение от дел Союза поэтов стало одной из первых и наиболее заметных «неудач», которые он фиксировал на протяжении 1923–24 гг. и которые были особенно ощутимы после успеха предшествующих двух-трех лет:

Если вспомнить все мои дела, предприятия, выступления и то, что называется «карьерой», — получится страшная неудача, полное неуменье

<sup>52</sup> См.: [Заявления о вступлении в ВСП: Л. 8 (Титов А.), л. 9 (Заводчиков В.), л. 10, л. 23 (Синельников И.)].

поставить себя, да и случайные несчастья. За самое последнее время они учащаются. М<ожет> б<ыть>, я сам виноват, я не спорю. «Ж<изнь> Искусства», «Красная <газета>», Б<ольшой> Др<аматический> Театр, Т<еатр> Юн<ых> зрит<елей>, переводы оперетт, «Всем<ирная> Литер<атура>», всякие «дома». Где я могу считать себя своим? «Academia», «Петрополь» и т. д. Не говоря о своей музыке. Книжки, о которых говорили, да и то ругая: «Ал<ександрийские> песни», «Крылья», «Сети», «Куранты» — все первые. Что писали в 1920–21 году? Волосы становятся дыбом. «Мир Ис<кусства>», «Аполлон», «Д<ом> Интермедий», «Привал <комедиантов>» — разве по-настоящему я был там? Везде intrus. Так и в знакомствах. А частные предприятия? «Часы», «Абракасас»? «Петерб<ургские> вечера»? Жалости подобно. Все какая-то фикция (8 (на самом деле — 9) октября 1923 г. [Дневник XIII: Л. 265–265 об.]).

Год неудач: Москва, долги, Раков. Не хотят выбирать в правление (16 апреля 1924 года [Дневник XIV: Л. 194]).

Предчувствия мои начинают сбываться. В Союзе меня, конечно, прокатили и правление меня предало. Ну, черт с ними! За этот год: выперт из Б. Ар., Жизни Ис., Красной, Театра, Союз др. <аматургов?>, Союза поэтов, отказы от книжек, неудача с «Котом» <?> <...> провал «Близнецов» <...> с переводом опереток, с московским вечером, с «Параболами», Пановым <?>, что же еще (20 апреля [Дневник XIV: Л. 203]).

Утром был в Союзе. Ничего нет и надуты. Выперли и надулись, — вот скоты-то! (21 апреля [Дневник XIV: Л. 205])<sup>53</sup>.

Список «неудач» симптоматичен и свидетельствует о постепенной утрате Кузминым того статуса, который он приобрел несколькими годами ранее. В 1920–1921 гг. Кузмин олицетворял идеи, бывшие важными для писателей, сформировавшихся в дореволюционное время: курс на преемственность, поддержание культурной традиции и автономии искусства. В изменившихся культурно-политических условиях для них не оказалось места. Выбранный в 1923–1924 гг. ориентир культурного строительства — насильственное сбли-

<sup>53</sup> Несмотря на неудачи, Кузмин в 1924–1925 гг. продолжал посещать собрания Союза. В мае 1925 г. Союз устроил вечер поэтов-эмоционалистов. В протоколе заседания Правления Союза поэтов от 9 октября 1925 г. [Протоколы заседаний ЛО Правления ВСП 1924–1925: Л. 28] в числе предстоящих мероприятий значится подготовка к проведению юбилейного вечера Кузмина по поводу 20-летия его литературной деятельности. В это же время Кузмин стал почетным членом созданной при Союзе «Ленинградской ассоциации неоклассиков» [Кукушкина 2007: 109–110], принимал участие в изданиях Союза (Поэты наших дней (1924); Костер (1927); Новые стихи (1927)). Не играя решающей роли в жизни Союза, Кузмин, однако, был нужен последнему для демонстрации лояльности: «Все крупнейшие поэты Ленинграда: Сологуб, Ахматова, Кузмин состоят членами ВСП и организуют в Ленинграде отделение, в которое входят и все пролетарские поэты Ленинграда» [Захаров-Мэнский 1924]. «Классики» оставались нужны для поддержания определенного статуса, однако от реальных дел и руководства они были удалены. Последнее упоминание о Кузмине в архиве Союза относится к январю 1929 г. — накануне расформирования организации.

жение пролетарских писателей и попутчиков и формирование новой, синтетической культуры — могло произойти и в отсутствие символических фигур.

1923–1924 гг. оказались для Кузмина точкой невозврата, поскольку глубинные изменения в политической и культурной жизни совпали и с отсутствием читательского успеха. Самой значительной неудачей можно назвать то, что стихотворный сборник «Параболы» не достиг широкого читателя. Девятая книга стихов Кузмина вышла в Берлине в декабре 1922 г. (на обложке указан 1923 год) в издательстве «Петрополис»<sup>54</sup>, с издателем которого, Я. Н. Блохом, Кузмин установил прочные дружеские и деловые отношения. Блох и его жена покинули страну в 20-х числах сентября 1922 г., в течение осени этого года шла оживленная переписка с Кузминым относительно состава книги. Кузмин был обеспокоен недоступностью сборника в России: даже сам автор увидел его спустя почти год после выхода. 15 декабря 1923 г. он пишет в своем дневнике: «“Параболы” разрешены и есть (где?)». В письме Блоху от 17 марта 1924 г. Кузмин выражает недовольство и опасения о судьбе книги:

...Относительно «Парабол». Ионов меня уверил, что они не запрещены (чему я, по правде сказать, не очень-то верю), а между тем их нигде нет и не было, равно как и «Сетей». <...> Или это пометка — Петроград-Берлин — служит помехой? В чем дело? «Парабол» все жаждут [Письма к Блоху: 174–176]<sup>55</sup>.

Вследствие этих причин Кузмин принял решение попытаться переиздать сборник на родине в издательстве «Academia», затем — в Берлине, однако все эти предприятия не осуществились<sup>56</sup>. В 1924 г. выпускать

<sup>54</sup> Об издательстве «Петрополис» и участии в нем Кузмина см.: [Тимофеев 1991b].

<sup>55</sup> Из некоторых строчек этого письма явствует, что к 1924 году контакты Кузмина с Блохом (как и контакты оставшихся в Советской России с диаспорой) стали относительно редки. Так, Кузмин начинает письмо словами: «...Вы думаете, наверное, что меня нет уже в живых» — и продолжает: «Вообще, существует ли еще Petropolis, и что он собирается делать в частности с моими книгами?» [Письма к Блоху: 174]. Посвященное выяснению судьбы издания книг за рубежом, письмо демонстрирует, что писатель не имел никакого контроля за распространением своих произведений за границей: «Я читал о многих переводах и изданиях, но что о них говорят, что пишут, не знаю». О немецких изданиях Кузмина см. исследование и материалы к библиографии, подготовленные А. Г. Тимофеевым: [Тимофеев 2007].

<sup>56</sup> Более подробную историю издания «Парабол» см.: [Харер 1992: 224–225], а также комментарий А. Г. Тимофеева в: [Кузмин 1994b: 403–406]. Обратим внимание также на попытку А. Г. Тимофеева восстановить состав предполагаемого переиздания «Парабол» в Берлине, для которого Кузмин, по его собственным словам, «выкинул бы треть стихотворений и заменил бы их новыми, так что были бы “Берлинские Параболы” и “Ленинградские Параболы”» (письмо Блоху от 15 октября 1924 г., см. комментарий А. Г. Тимофеева в: [Кузмин 1994b: 405]). Публикатор при составлении «Ленинградских парабол» дополнил текст сборника «реконструкцией» из нескольких стихотворений 1920–1923 гг., указанных в списке произведений в рабочей тетради Кузмина, следуя авторской воле, выраженной в письме Блоху: «... мне бы хотелось включить туда стихи, написанные между “Лесенкой” и “Новым Гулем”» [Там же]. Г. А. Морев раскритиковал механистический подход Тимофеева, справедливо указывая на гипотетичность кузминского плана, «не оформленного в деталях» [Морев 1995].

(и продавать) русские книги в Берлине стало труднее, чем в предыдущие годы: переиздание романа «Тихий страж» (сентябрь 1924 г.) оказалось последней книгой Кузмина, вышедшей в издательстве «Петрополис». В итоге читателю был почти неизвестен один из центральных пореволюционных сборников Кузмина, в котором предстало его новое творчество, органично сочетающее элементы авангардной («футуристической») поэтики, размышления об искусстве и некоторые новые темы. Репутация автора неумолимо падала — незнакомые с его новым творчеством читатели в отсутствие «Парабол» воспринимали его как «исписавшегося» и неактуального поэта.

Такая оценка начала усиливаться в критике. В вышедшем в 1924 г. девятом номере газеты «Жизнь искусства» была помещена заметка А. Л. Волынского (за подписью С. Э. — Старый Энтузиаст), справедливо рассматриваемая исследователями [Богомолов, Малмстад 2013: 269–270] как переломная для рецепции Кузмина. В ней критик разгромил «несовременный» и «порнографический» сборник «Занавешенные картинки», вышедший в 1920 г. и бывший на тот момент одним из последних сборников Кузмина. Очевидная несвоевременность такой критики показывала, что за нападка на сборник стоят более серьезные причины — Волынский вовсе отказал автору в праве считаться большим писателем, сведя его к роли изощренного версификатора и водевилиста, слава которого осталась далеко в прошлом:

Но где же монументальные труды нашего российского водевильно-веселого версификатора, от которых он мог бы отдохнуть, резвясь и шая пером? Таких монументальных трудов у Кузмина не имеется. <...> Вся критическая муза Кузмина выродилась в рецензентство нашей здешней оперетки, бессодержательно скучное и, увы, не всегда объективное. Печальна участь дарования, что-то когда-то обещавшего! [Волынский 1924: 15]

Заметка означала фактический разрыв Кузмина с редакцией «Жизни искусства». С 1924 г. статьи Кузмина начинают активно появляться в «Красной газете», тогда редактируемой Е. М. Кузнецовым (он же был редактором театрального альманаха «Арена», в котором Кузмин поместил свою программную статью «Эмоциональность как основной элемент искусства»). Газета стала для писателя в 1924–1926 гг. одним из основных источников заработка<sup>57</sup>. Заметим, что, осуждая Кузмина за «легковесность» и «водевильность», Волынский обращается к ядру кузминской рецепции, транслируя штампы, распространяемые в критике на протяжении почти двух десятков лет. Основным способом дискредитации писателя снова, как и в период середины 1910-х гг., стало обращение к негативной стороне сложившейся репутации, помещение ее элементов в другой контекст, наделяющий их противоположным смыслом. В контексте пушкинских торжеств «шальное перо» Кузмина

<sup>57</sup> Сотрудничество Кузмина с «Красной газетой» подробно разобрано С. В. Шумихиным: [Шумихин 2015].



было воспринято однозначно положительно, усиленное проекцией на творчество главного русского поэта. На страницах «Жизни искусства», сменившей направление в 1923–1924 гг. (параллельно уходу Кузмина из числа постоянных его авторов) и включившейся в программу строительства новой культуры<sup>58</sup>, слова «водевильно-веселый версификатор» могли прозвучать только как оскорбление, а объект приложения этих слов быть воспринят как архаизм. В этом же году на страницах того же журнала появится отзыв на книгу Кузмина «Новый Гуль», в которой фактически закрепились новая (а на самом деле — старая) модель оценки Кузмина — несовременного поэта, продолжающего транслировать творчество дореволюционного периода:

В своей новой маленькой книжке — в ней всего 11 стихотворений — М. Кузмин остается таким же мастером и певцом влюбленности, каким мы знаем его уже давно. <...> Но в общем эта книжечка ничего, в сущности, к литературному облику М. Кузмина не прибавляет и от нашей кипучей современности стоит далеко [А. Т. 1924].

Если эта рецензия, развивая новую репутацию, делала это в мягких выражениях, то в 1925 г. критик В. О. Перцов напишет гораздо более резко: «...никакими токами не удастся гальванизировать для современности такого писателя, как Кузмин» и поставит Кузмину в вину то, что его взгляды на искусство «мог бы сказать какой-нибудь филистер в журнале “Аполлон” за 1907 год» [Перцов 1925: 5, 6] (заметим, что перечисленные нами отклики — едва ли не единственное, что было написано о творчестве Кузмина за два года). Кузмин отреагировал на статью Перцова в дневнике, чутко считав обстоятельства своего изгнания из литературного поля: «Ругают меня в “Ж<изни> ис<кусства>” вместе с Сологубом и Ахматовой. Это ничего еще. Конечно, я не пролетарский писатель, и надежд на меня никаких. Если современность — коммунизм, я не современен» (запись от 27 октября 1925 г. цит. по: [Морев 1997b: 353]). Надежды на создание собственного современного искусства, определявшие поиски Кузмина начала 1920-х гг., за несколько лет полностью иссякли.

Показательно отражает динамику репутации Кузмина и статья Ю. Н. Тынянова «Промежуток», вышедшая впервые в № 4 журнала «Русский современник» в 1924 г. Еще раньше, в статье 1923 г., посвященной обзору первого выпуска литературного альманаха «Петроград», Тынянов

<sup>58</sup> См., например, появление на первой полосе журнала, в предыдущие годы подерживающего любые частные инициативы, подобной риторики: «Наш книжный рынок в настоящее время обильно снабжается новой литературой, издаваемой в большом количестве многими, весьма интенсивно работающими частными издательствами. Само собою напрашивается вопрос, насколько приложима к этой литературе та идеологическая мерка, которая обуславливается нашей революционной эпохой, временем созидательного строительства возрожденного, нового пролетарско-революционного быта» (Жизнь искусства. 1924. № 4 (928). 22 янв. С. 1).

фактически предвосхитил обличительный пафос Перцова, поставив Кузмина в ряд писателей, утративших связь с «живой жизнью», творчество которых внутренне мертво:

Есть поэты, живо пишущие «посмертные стихи», — но это ясно только современникам. Любителям толковать о «независимом сосуществовании» содержания с формой любопытно будет, может быть, взглянуть, как умирает смысл слов, когда мертва форма, когда она примелькалась, и как рождается новый смысл в новой конструкции. Мертвы, хотя и безукоризненны, стихи Сологуба, застыл в «классицизм» символизм Ходасевича, однообразна краснота Кузмина, отвердевают формы Рождественского — и беднеет «смысл» [Тынянов 1977: 142].

Год спустя, развивая мысль о смене литературных поколений в «Промежутке» и характеризуя 1924 г. как время господства прозы и упадка поэзии, когда «школы исчезли, течения прекратились закономерно, как будто по команде» [Там же: 169], критик делает обзор творчества наиболее заметных поэтов этого «непоэтического времени». В их число попадают Ахматова, Есенин, Маяковский, Пастернак, уже умерший Хлебников, недавно выступивший Сельвинский — но нет ни слова о Кузмине (который, напомним, недавно выпустил новый поэтический сборник). Для его поэзии в 1924 г. места уже не находится. Однако Кузмин все же появляется на страницах статьи Тынянова — его «эмоционализм» подается как безнадежно устаревшая, неактуальная затея:

Теперь это дело седой старины, а ведь еще года два назад даже эмоционалисты, которые заявляли, что лучшее в мире это любовь и какие-то еще более или менее радостные чувства, — даже они, кажется, считались не то школой, не то течением [Там же: 169].

Упоминание эмоционалистов в «Промежутке» показывает, что провал объединения сыграл существенную роль в процессе формирования новой репутации Кузмина. Несмотря на современный посыл, вкладываемый в программу эмоционализма его создателем, в глазах критиков объединение было примером анахроничных для 1920-х гг. «салонов» и потому не привлекло молодую публику (которую уже не могло прельстить и имя Кузмина). Салоны в начале 1920-х годов воспринимали негативно даже те критики, которые в целом симпатизировали творчеству Кузмина: «В литературе нашей начинается, наконец, угасать недобрая старая традиция эстетских салонов — “Абраксас” стремится эту традицию возродить» [Оксенов 1922]. После театральных предприятий 1923 г. у эмоционалистов больше не было заметных публичных выступлений. Крах объединения был тем более ощутим для Кузмина, что с эмоционализмом он, по всей видимости, связывал новую писательскую стратегию и обновление своей творческой программы. В анкете, заполняемой для вступления в новый Союз поэтов в 1924 г., в графе «К какому направлению в поэзии себя причисляете» Кузмин указал «эмоционализм», а в следующей графе «В какой группе или кружке поэтов состоите» — «эмоционалисты» [Анкета Кузмина

1924]. Это было декларативное заявление: писатель сигнализировал, что разделяет определенные творческие принципы и эстетическую платформу. Анкет других участников объединения не сохранилось, однако едва ли примеру Кузмина они последовали — Кузмин остался единственным эмоционалистом.

Наконец, нельзя не упомянуть последний более-менее заметно отмечавшийся творческий юбилей Кузмина — двадцатилетие его литературной деятельности. Если юбилеи 1916 и 1920 гг., разобранные нами выше и пришедшиеся на расцвет репутации Кузмина, праздновались пышно и масштабно (в большей степени это касается второй даты), то юбилей 1925 г. имел камерный характер. Приуроченные к этой дате события детально осветил Г. А. Морев [Морев 1997b].

Двадцатилетие литературной деятельности Кузмина отмечали литераторы и в Ленинграде, и в Москве. В Ленинграде инициатива устройства вечера исходила из круга семьи Наппельбаумов; вечер носил отчетливо интимный, дружеский характер, что писатель отразил в своем дневнике (запись от 11 октября 1925 г.): «Пошли <...> Были уже гости. <...> Стол. Ахматова, Клюев, Радлова, Лозинский, Араповы, Федин. <...> Домашне и душевно» [Там же: 352]. Кроме того, Ленинградское общество библиофилов выпустило небольшую брошюру, посвященную книгам юбиляра (К XX-летию литературной деятельности Михаила Алексеевича Кузмина. Л.: Из-во ЛОБ, 1925). Как отмечает Морев, выход в дни этих скромных торжеств статьи Перцова в «Жизни искусства» явно свидетельствовал об изменении статуса Кузмина и переходе его из стана популярных лириков в группу отверженных и непризнанных.

В Москве Кузмина чествовали заочно: 6 ноября 1925 г. в «Доме Герцена» на Тверском бульваре и 4 декабря на заседании подсекции истории русской литературы Литературной секции Государственной академии художественных наук. Зачитанный на заседании доклад поэтессы Н. В. Волькенау (она входила в редколлегию дружественного Кузмину московского издания «Гермес», а также приезжала к Кузмину в Ленинград в конце декабря 1924 г.) «Лирика Михаила Кузмина» являет собой пример того, как рефлексия над образом писателя, устоявшаяся к тому моменту в критике, постепенно переходит в историю литературы. Докладчица суммирует основные составляющие статичной репутации Кузмина, о чем свидетельствуют такие пассажи: «В своей любви к культурам прошлого, к “далеким родинам”, Кузмин — не археолог, не реконструктор. Чутьем филолога схватывая дух эпохи, он далек от мелочного историзма», «“Сети” поражают пестротой мотивов, надолго объединенных одной неисчерпаемой темой *любви* <курсив автора. — А. П.>: интерьеры, природа, город, веселые праздники и дружеская болтовня <...> разнообразнейшие эстетические реминисценции», «Высокая элегичность некоторых стихов напоминает Пушкина» [Там же: 364, 366]. Однако если Волькенау относится к творчеству Кузмина положительно, то в словах литературоведа, профессора Московского университета Н. К. Гудзия, прозвучавших в ходе прений по

докладу, те же слагаемые репутации звучат отчетливо негативно: «...следовало бы указать, Кузмин — поэт-стилизатор, и что отсутствие поэтического мировоззрения дает себя знать <...> Декларация об эмоционализме, “Новый Гуль”, “Эхо” подтверждают большую *случайность* <курсив автора. — А. П.> творческого пути Кузмина» [Там же: 371]. Заседание ГАХН демонстрирует постепенное «распадение» репутации Кузмина: для одних его поэзия входила в ряд высших достижений современной литературы, в то время как для других была яркой приметой искусства начала века, к середине 1920-х гг. уже отошедшего в область истории<sup>59</sup>.

Можно говорить о том, что основной причиной резкого слома репутации Кузмина стал поворот в культурном развитии страны, пришедшийся как раз на 1923–1924 гг. Всего лишь двумя годами ранее практики дореволюционного литературного процесса были актуальными и жизнеспособными: на это указывал пушкинский юбилей, прошедший под знаменем возрождения прерванной традиции. Однако вскоре стало очевидно, что существовать по законам предшествующего этапа невозможно: усиливающаяся бюрократизация, идеологический диктат начали сказываться уже в 1923 г. Используя терминологию культуролога В. З. Паперного, можно говорить о том, что в этот момент начала происходить явственная смена культуры 1 — революционной, обращенной в будущее и отмеченной миллениаристскими настроениями, — культурой 2, которая характеризуется «перемещением ценностей в центр» и кристаллизацией общества [Паперный 2020: 20] и власть в которой обретает гегемонию над всеми сферами жизни. Под каток этого процесса попал Кузмин. Его концепция «современности», воплощенная в сборнике «Условности», и стимулированная ею писательская стратегия сами по себе не дискредитировали автора: буквально в те же годы идеи, близкие к построениям Кузмина, будет защищать на страницах «Красной нови» Воронский. Но Кузмин уже не смог органично встроиться в культурный процесс на его новом витке — ему мешала сформированная репутация. За «современным» Кузминым и Кузминым-наследником Пушкина просвечивала неизжитая репутация Кузмина-порнографа, Кузмина-модерниста, Кузмина-представителя устаревшей культуры. Эмблематичность его образа сама по себе не могла быть преодолена: репутация, в которой отчетливо выделялось ядро из нескольких сложившихся образов, сформировала такую ситуацию, когда у критиков всегда имела в рукаве козырная карта в виде ее негативной стороны, что они активно и использовали. Кузмин усугубил ситуацию еще и тем, что на рубеже 1910–1920-х гг. стал активно возвращаться к былым

<sup>59</sup> Что иллюстрирует, например, такой факт: в первом томе словаря «Писатели современной эпохи: Био-библиографический словарь русских писателей XX века» (М., 1928. Т. 1) автор словарной статьи о Кузмине (Д. С. Усов, член редколлегии журнала «Гермес», поклонник Кузмина [Морев 1997b: 360–361]) с излишней подробностью освещает именно начальный период творчества писателя и, опуская все 1910-е и начало 1920-х гг., сразу переходит к юбилею 1925 г.

темам и образам творчества, преодолевая более прогрессивную стратегию современного писателя, воспринявшего революцию.

Расхождение между рецепцией творчества Кузмина и его писательской стратегией, начавшееся в середине 1910-х гг., со временем углублялось: новая поэтика автора все более и более отходила от устоявшихся формул ее оценки и описания, а сам автор стремился включиться в пореволюционное строительство и актуальные дискуссии о литературе и природе творчества. Анализ критики Кузмина выявляет его знакомство с пореволюционными литературными проектами — и, что более важно — не выявляет резкого расхождения с ними: Кузмин создавал собственное «революционное искусство», однако потерпел на этом пути неудачу. В переломные 1923–1924 гг., когда дискурсивные практики дореволюционной литературы медленно, но уверенно начали сменяться новыми, черпающими себя в пролетарской концепции производственного искусства, Кузмин принял участие сразу в двух откровенно несовременных предприятиях — объединении эмоционалистов и Союзе поэтов. Разумеется, в этом совпадении есть момент случайности и Кузмин в прямом смысле попал под каток истории, однако в этом обстоятельстве можно также увидеть логику работы литературной репутации — непосредственно перед радикальной сменой культурного курса прежние практики, которым угрожала опасность исчезновения, на мгновение обрели видимость; разделяющие их представители сплотились и выбрали в качестве титульной фигуры Кузмина. Автор начал вновь подчеркивать, актуализировать эту репутацию, и, когда грянули более радикальные перемены, инерция этого процесса просто не позволила ему вовремя перестроиться. Кузмин был оттеснен встречным движением молодой культуры, которая спустя какое-то время назовет себя «советской».

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В нашей работе мы обратились к малоизученному периоду биографии и литературной деятельности Михаила Кузмина — первым пореволюционными годам. Мы не ставили цель детально рассмотреть жизнь автора или его творчество в этот период, сосредоточившись на тех сюжетах, которые представлялись нам значимыми в контексте выбранной темы, помогая проанализировать динамику литературной репутации и писательской стратегии Кузмина.

В начале работы наше внимание привлекли два факта: в 1917 г. Кузмин внешне немотивированно обращается к революционной риторике, осваивает футуристическую поэтику и принимает участие в первых пореволюционных культурных предприятиях. Второй факт — в 1923–1924 гг. Кузмин начинает фиксировать «неудачи», которые преследуют его начинания. Вышедший в 1923 г. сборник «Параболы» оказался предпоследним прижизненным сборником поэта, открыв долгий период тишины и редких выступлений автора. Соположение этих двух дат — 1917 и 1923–1924 — позволили определить период, в который, по нашим предположениям, должны были произойти события, приведшие к тому, что писатель, воодушевленно встретивший революцию и охотно вовлекшийся в ее проекты, был фактически оттеснен от литературного процесса.

В качестве инструмента анализа мы обратились к понятию «литературная репутация», переместив, вслед за А. И. Рейтблатом и Н. А. Богомоловым, фокус внимания с рецепции на действие, представив автора агентом собственной репутации. Для того чтобы проанализировать природу этой агентности и ее прагматику, мы использовали теоретическую рамку «логики практики» П. Бурдье, позволяющую выделить в любом действии или событии социального мира двойную подоплеку — внешнюю прагматическую и более сокрытую символическую. Признавая, что в понимании динамики репутации писателя существенную роль играет анализ социокультурного контекста, мы ввели в нашу методологию дополнительный инструмент — дискурсивные практики эпохи, которые высвечивают точки сближения и расхождения индивидуальной траектории Кузмина с масштабными социальными и идеологическими процессами.

Как мы попытались показать, репутацию Михаила Кузмина необходимо описывать в более сложных категориях, нежели привычные «репутация» и «стратегия». Существование мифологизированной и неизменной репутации Кузмина, сложившейся в первые годы его литературного творчества под влиянием наиболее заметных ранних произведений — цикла «Александрийские песни» и повести «Крылья», — признавали многие исследователи и до нас. Однако мы, акцентировав внимание на существовании ядерной, статичной репутации писателя, смогли показать, что закрепившаяся на заре карьеры рецептивная рамка была стимулирована самим Кузминым, который использовал удобные случаи для упрочения



собственной славы. Эта тактика была успешной и в короткие сроки сделала Кузмина знаменитым. Но уже в скором времени писатель перестал удовлетворяться сложившейся репутацией, которая требовала от него постоянного возвращения к темам, образам и художественным приемам его ранних текстов. С начала 1910-х гг. Кузмин начинает конструировать другой публичный образ — современного автора, чутко откликающегося на актуальные проблемы общества, стремящегося быть доступным и понятным широкой аудитории. Для реализации этой стратегии он предпринял несколько шагов, самыми значительными из которых можно назвать переход из символистских изданий на страницы популярной прессы, предпочтение более понятной прозы, простых сюжетов и перволичного повествования. Тогда же начинает формироваться его оригинальная концепция искусства, в которой большое место уделено принципиальному отказу от формального или сюжетного новаторства, а также органическим отношениям писателя и современности. Наиболее ярким примером реализации этой стратегии стал сборник «Военные рассказы».

В русло выбранной стратегии встраивается и интерес Кузмина к футуризму как к наиболее современной и адекватной происходящему поэтике. Влияние футуризма и левых теорий искусства, которые оказываются созвучны собственным исканиям писателя, приводят его к солидаризации с «левыми» художниками после революционных событий и вступлению в радикальные в своих идеях союзы. Революционный энтузиазм охватывает Кузмина, он пишет и публикует несколько стихотворений, — однако критика, возвращаясь к прежней кузминской рецепции, осмеивает новую поэтику автора. Кузмин оказывается в ситуации, когда сложившаяся статичная репутация тормозила его живую, актуальную рецепцию.

За коротким периодом пореволюционного энтузиазма последовал продолжительный спад: с конца 1917 г. примерно по начало 1920 г. Кузмин меняет писательскую стратегию. Растущее недовольство порядками новой действительности привело к ее отрицанию, что нашло отражение и в творчестве. Стратегия отхода от актуальных тем и отрицания действительности на внешнем уровне проявляется как работа над пьесами для детского театра, а на более глубинном — как возвращение к мотивам и образам середины 1900-х гг. Как мы показываем, именно тогда в поэтике Кузмина заметную роль начинают играть темы кукольности, искусственности мира, самым ярким примером чего становится пьеса «Вторник Мэри», находящаяся под сильным влиянием образной системы творчества Блока 1900-х гг. В этот период Кузмин выпускает лишь один полноценный стихотворный сборник — «Вожатый» — в который не включает большинство своих произведений, посвященных революции. Репрезентативной практикой в это время становится republication текстов 1917 г.: печатая их в 1921 г., автор затушевывает, нивелирует актуальные смыслы, которые указывали на связь этих текстов с революцией.

Период затишья продолжался до 1920 г. и сменился новым взлетом и участием в пореволюционном культурном строительстве. Кузмин вновь

вовлекается в литературные союзы и объединения, как формализованные (Петроградское отделение Всероссийского союза поэтов), так и неофициальные (объединение эмоционалистов). Некоторые дополнения к существующему в кузминоведении вопросу об отношении писателя к литературным группам, сделанные нами, показывают, что для позиции Кузмина было более значимо разделение литературной школы как места научения формальным приемам и школы как способа формирования общего для ее членов отношения к искусству. Если к первому писатель относился скорее компромиссно, то второе решительно отвергал. Существование идеологической платформы, по мнению Кузмина, выступало стесняющей рамкой для подлинного искусства и не могло помочь ему развиваться в единственном верном направлении — поиске индивидуальности.

Представления Кузмина об искусстве и об идеальном литературном содружестве легли в основу литературной группы «Марсельские матросы». Обращение к краткой истории «матросов» также проясняет механизм работы ядра репутации. Параллелизм ситуации 1917 г., когда в разгар нападков на революционные стихотворения автора образуется кружок «матросов», и ситуации 1907 г., когда среди усиливавшейся критики «Крыльев» поэт решает организовать «кружок гимназистов», показывает, что Кузмин прибегал к помощи своей статичной репутации в кризисные моменты, объявляя о том, что он известен и популярен среди молодежи, которая желает видеть его своим «мэтром».

Статус «мэтра» определил деятельность Кузмина и в петроградском Союзе поэтов. Обращение к деятельности этой организации через анализ дискурсивных практик первой (1920–1921) и второй (1923–1929) стадий ее существования позволяет выявить причину резкого спада репутации Кузмина в 1923–1924 гг. Самые показательные изменения, произошедшие за это время, затрагивали статус поэта: на момент существования первой итерации Союза бытовала дискурсивная модель, разработанная в дореволюционное время и наследующая романтической риторике: поэт должен быть «подлинным», его талант очевиден, не нуждается в дополнительных подтверждениях, но понятен другим поэтам. На основе этого убеждения формировались и другие особенности: Союз поэтов не стремился стать массовой организацией, провозглашая свою миссию в сохранении традиции и установлении связи между различными культурными эпохами. Совпавшие по времени юбилей литературной деятельности Кузмина и пушкинские торжества 1921 г. придали репутации нашего героя идеологическое измерение: именно на Кузмина как на признанного поэта возлагалась обязанность стать эмблематичной фигурой и восстановить традицию, которую угрожали прервать нигилистические теории пролетарской культуры. Взлет славы Кузмина сопровождался возвращением к ядру его репутации: критика, уподоблявшая его Пушкину, использовала уже существующие константы восприятия, такие как образ «древнего» Кузмина или внимание поэта к мелочам и прелестям жизни, переосмысляя их в позитивном ключе.

Взлет репутации Кузмина был подкреплен созданием в 1921–1922 гг. литературного объединения эмоционалистов и выпуском в 1923 г. сборника критической прозы «Условности. Статьи об искусстве». Популярность и приобретенный статус «мэтра» позволили Кузмину, провозглашая свои взгляды на искусство, включиться в набиравшую обороты дискуссию о природе творчества и его месте в новой реальности. Композиция четвертой части сборника «Условности» показывает, что эстетическая программа эмоционализма наследовала представлениям Кузмина 1910-х гг. Прежде всего писатель возвратился к теме отношений современности и автора, продолжив отстаивать их органичность и отвергая любые требования «современности», исходящие извне (что очевидно было реакцией на концепцию «производственного искусства» и теорию «социального заказа»). Поэтика Кузмина этого времени обнаруживает его продолжающийся интерес к авангарду: организующим принципом поэтики эмоционалистов становится монтажность. Это позволяет относиться к эмоционализму как к попытке Кузмина создать собственное «революционное» искусство, сплавляя достижения футуристов, элементы теории формалистов и оригинальную концепцию современности.

Перемены в культурной ситуации, произошедшие в 1923–1924 гг., затронули дискурсивные практики, определяющие деятельность литературных союзов. Модель «подлинного поэта» перестает быть жизнеспособной, постепенно сменяясь идеей о производственной природе искусства и поэте — работнике и труженике. В этой ситуации Кузмин, его риторика, взгляды на искусство и пристрастие к небольшим, элитарным литературным кружкам, оказываются подчеркнуто несовременными, и его статичная репутация отбросила автора в эпоху, против которой литература новой эпохи развернула свой культурный поход. Оттесненный от литературного процесса в начале 1920-х гг., Кузмин не смог задействовать свою репутацию в очередной раз, чтобы в него вернуться.

В нашем исследовании мы рассмотрели один из возможных случаев функционирования литературной репутации: когда существует ядерная структура, определяющая восприятие автора на протяжении многих лет. С момента закрепления в середине 1900-х гг. сложившаяся статичная репутация не переставала быть актуальной моделью рецепции личности и творчества Кузмина. На основе его составляющих конструировались желательная положительная или отрицательная известности, что красноречиво показывают события начала 1920-х гг.: «древний, несовременный Кузмин» мог почти в одно и то же время представителями одной культурной парадигмы рассматриваться как «наследник», «хранитель многовековой культуры», а приверженцами другой — как устарелый и ненужный анахронизм. Писательская стратегия автора также находилась под сильным влиянием ядра репутации: в определенные моменты Кузмин использовал уже имеющиеся в его арсенале образы и связанные с ними контексты как символический капитал, придававший ему определенный вес в глазах аудитории; в другие периоды он демонстративно дистанцировался от существующей славы, пытаясь сформировать иной, противоречащий ей образ.

«Казус Кузмина», говоря словами Г. А. Морева [Морев 1998], заключался в том, что автор создал такую репутацию, которая при неизменности ее составляющих смогла обеспечить в небольшой промежуток времени как широкую славу, так и самое резкое отторжение.

В конечном счете историю литературной репутации Кузмина можно описать как историю его борьбы с собственной славой, однажды сложившейся, — борьбы, временами успешной, временами вынужденно приостанавливаемой или заведомо проигрышной.

Кроме того, мы постарались продемонстрировать, что на репутацию писателя оказывали сильное влияние дискурсивные практики эпохи. Наиболее ярко взаимодействие личной репутации автора с фоновыми практиками обнаруживают литературные институции, доминирующие формы устройства и репрезентации которых показывают, какая дискурсивная модель преобладает в данный исторический момент. В те годы, когда магистральной дискурсивной моделью литературного поля становились (или, скорее, продолжали работать по инерции) практики, сформированные в предшествующий период, — репутация Кузмина переживала взлет (как это случилось в 1920–1921 гг.). Когда доминирующей становилась иная модель — репутация начинала работать против своего объекта и агента, «отбрасывая» Кузмина в прошлое, делая его и его творчество неактуальными (1917, 1923–1924 гг.).

Мы также стремились показать, как происходила адаптация автора, сформировавшегося в дореволюционный период, к новым культурным установкам. Основными траекториями движения Кузмина в раннесоветском обществе были принятие существующих условий и попытка включиться в них, чередуемые с демонстративным отказом разделять общие установки, твердо отстаивая собственную концепцию искусства и личности. Их чередование предопределило то положение в литературе и обществе, в котором Кузмин очутился к середине 1920-х гг. Стремясь включиться в пореволюционное культурное строительство, писатель использовал известные ему инструменты и дискурсивные практики для упрочения собственной репутации: выпуск манифестов, создание группы и т. д. Однако их нежизнеспособность, ставшая очевидной в начале 1920-х гг., не была сразу понята Кузминым и повлияла на его быстрое отпадение от актуального литературного процесса.

В предисловии к изданию стихотворений Кузмина в 1994 г. А. Г. Тимофеев отметил, что «позиция Кузмина на переломе от Февраля к Октябрю, оставаясь весьма притягательной для исследователей, еще не анализировалась с должной скрупулезностью» [Тимофеев 1994b: 29]. В биографии писателя лейтмотивом главы, посвященной его пореволюционной деятельности, становится скудное состояние источников и дошедшей до исследователей информации [Богомолов, Малмстад 2013: 239–264]. Мы надеемся, что наше исследование позволяет хотя бы отчасти заполнить этот пробел и более внятно представить самый сложный, бурный и противоречивый период биографии и творчества Михаила Кузмина.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

### Архивные источники

- Анкета Кузмина 1920: Заявления (42) о вступлении в ЛО Союза писателей. Иванов-Любош. Подлинники. 1920 // РО ИРЛИ. Ф. 291. Оп. 1. № 420. Л. 28.
- Анкета Кузмина 1924: Анкеты (38) членов ЛО Союза поэтов. Дмитриев-Нельди-хен. Подлинники. 1924–1927 // РО ИРЛИ. Ф. 291. Оп. 2. № 61. Л. 17–17 об.
- Враждебное море РНБ: Кузмин М. А. Автографы и копии 1912–1927 гг. // ОР РНБ. Ф. 400. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 12–15 об.
- Договор с издательством Гржебина 1919: Кузмин М. А. Договоры с книгоизда-тельствами // ЦГАЛИ СПб. Ф. 437. Оп. 1. Ед. хр. 170. Л. 20–21.
- Заявления о вступлении в ВСП: Заявления (22) разных лиц в ЛО Правления Союза поэтов о вступлении в Союз и переписка ЛО правления с разными лицами по этому же вопросу. 1924, мая 30 — 1929, июня 21 // РО ИРЛИ. Ф. 291. Оп. 2. Ед. хр. 58.
- Письмо Захарова-Мэнского Кузмину: Письмо Н. Н. Захарова-Мэнского М. А. Куз-мину. 19. 01. 1924 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 437. Оп. 1. Ед. хр. 48.
- Протокол собрания группы поэтов 1923: Протокол собрания группы петроград-ских поэтов об организации Петроградского отделения Всероссийского Союза Поэтов и выборах оргбюро, 27 июля 1923 // РО ИРЛИ. Ф. 291. Оп. 2. № 2.
- Протоколы заседаний ЛО Правления ВСП 1924–1925: Протоколы (29) заседаний ЛО Правления Союза Поэтов, 1924, апр. 12 — 1925, нояб. 27 // РО ИРЛИ. Ф. 291. Оп. 2. № 14.
- Протоколы заседаний ЛО Правления ВСП 1926–1927: Протоколы (25) заседа-ний ЛО Правления Союза Поэтов. 1926, фев. 5 — 1927, дек. 2 // РО ИРЛИ. Ф. 291. Оп. 2. № 15.
- Рабочая тетрадь 1920-х гг.: Рабочая тетрадь М. А. Кузмина 1920-х гг. // РО ИРЛИ. Ф. 172. Оп. 1. Ед. хр. 319.
- Списки РГАЛИ: Кузмин М. А. Списки поэтических, беллетристических и музы-кальных произведений и план сборника «Условности». 1890–1923 гг. // РГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. Ед. хр. 43.
- Талый след РГАЛИ: Кузмин М. А. «Плавающие и путешествующие», «Талый след»: Отрывки из романов // РГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. Ед. хр. 23.
- Талый след РНБ: Кузмин М. А. Талый след. Неоконченный роман 1921 года // РО РНБ. Ф. 400. Оп. 1. Ед. хр. 4.

### Дневники Кузмина

- Дневник 1921: Богомолов Н. А., Шумихин С. В. М. Кузмин. Дневник 1921 года // Ми-нувшее: Исторический альманах. 1993. Т. 12. С. 423–494; 1993. Т. 13. С. 457–524.
- Дневник 1934: Кузмин М. А. Дневник 1934 года / Ред., вступ. ст. и примеч. Г. А. Морева. Изд. 2-е, испр. и доп. СПб., 2011.
- Дневник 2000: Кузмин М. А. Дневник 1905–1907 / Предисл., подгот. текста и ком-мент. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина. СПб., 2000.
- Дневник 2005: Кузмин М. А. Дневник 1908–1915 / Подгот. текста и коммент. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина. СПб., 2005.

- Дневник XIII: Кузмин М. А. Дневник XIII: 6 янв. 1923 — 17 февр. 1924 // РГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. Ед. хр. 61.
- Дневник XIV: Кузмин М. А. Дневник XIV: 18 февр. 1924 — 16 ноя. 1924 // РГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. Ед. хр. 62.

### Тексты Кузмина

- Кузмин 1921a: Кузмин М. А. Голос поэта: (Анна Радлова. «Корабли») // Жизнь искусства. 1921. № 702/705. 26–29 марта. С. 1.
- Кузмин 1921b: Кузмин М. А. Вторник Мэри: Представление в трех частях для кукол живых или деревянных. Пг., 1921.
- Кузмин 1923: Кузмин М. А. Условности: Статьи об искусстве. Пг., 1923.
- Кузмин 1977: Кузмин М. А. Собрание стихов: [В 3 т.] / Сост., подг. текстов и коммент. Дж. Э. Малмстада и В. Маркова. München, 1977.
- Кузмин 1984–1990: Кузмин М. А. Проза: [В 10 т.] / Ред. и примеч. В. Маркова и др. Вступ. ст. В. Маркова. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1984–1990 (Modern Russian Literature and Culture: Studies and Texts).
- Кузмин 1994a: Кузмин М. А. Театр: В 4 т. (В 2 кн.) / Сост., [примеч.], А. Г. Тимофеева. Под ред. В. Маркова и Ж. Шерона. Oakland: Berkeley Slavic Specialties, 1994 (Modern Russian Literature and Culture: Studies and Texts).
- Кузмин 1994b: Кузмин М. А. Арена: Избранные стихотворения / Вступ. ст., сост., подгот. текста и коммент. А. Г. Тимофеева. СПб., 1994.
- Кузмин 2000a: Кузмин М. А. Стихотворения / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Н. А. Богомолова. Изд. 2-е, испр. М., 1999 [2000] («Новая библиотека поэта»).
- Кузмин 2000b: Кузмин М. А. Проза и эссеистика: В 3 т. М., 2000. Т. 3. Эссеистика. Критика / Сост., подгот. текста и коммент. Е. Г. Домогацкой, Е. А. Певак.
- Кузмин 2006: Кузмин М. А. Стихотворения. Из переписки / Сост., подгот. текста, примеч. Н. А. Богомолова. М., 2006.

### Источники

- А. Т. 1924: А. Т. [Рец. на:] М. Кузмин. Новый Гуль. Изд-во «Academia». Стр. 32. Ц. 60 коп. // Жизнь искусства. 1924. № 23 (1997). 3 июня. С. 22.
- Абракас: Абракас: Сб. 1. [Петроград], 1922.
- Абрамович 1908: А-вич [Абрамович] Н. [Рец. на:] М. Кузмин. Сети. 1-ая кн. стихов. К-во «Скорпион». М. 908. Ц. 1 р. 50 к. // Образование. 1908. № 5а. Отд. II. С. 107–108.
- Адамович 1922: Адамович Г. Недоумения М. Кузмина (По поводу заметки «Крылатый гость, гербарий и экзамен») // Жизнь искусства. 1922. № 30 (853). 1–7 авг. С. 3.
- Адамович 1923: Адамович Г. Русская поэзия // Жизнь искусства. 1923. № 2 (876). 16 янв. С. 3–4.
- Андерсен 1983: Андерсен Х.-К. Пастушка и трубочист // Андерсен Х.-К. Сказки, рассказанные детям. Новые сказки. М., 1983 («Литературные памятники»).
- Анненский 1909: Анненский И. Ф. О современном лиризме // Аполлон. 1909. № 2. С. 3–29.
- Аполлон 1917: Аполлон. 1917. № 6–7.
- Бамдас 1917: Бамдас М. Предрассветный ветер: Стихи. Пг., 1917.



- Бамдас 1918: *Бамдас М.* Голубь: Вторая книга стихов. Пг., 1918.
- Бамдас 1994: *Бамдас М.* Надежды символ: Стихи из дневников 1915–1958 гг. / [Предисл. Н. А. Богомолова]. М., 1994.
- Баранов-Россине, Брик, Ваулин и др. 1918: *Баранов-Россине, Брик, Ваулин, Карин, Матвеев, Пунин, Школьник, Чехонин, Штернберг и др.* Заявление по поводу «Мистерии-Буф» // Жизнь искусства. 1918. № 19. 21 нояб. С. 4.
- Белый 1907а: *Белый А.* [Рец. на:] М. Кузмин. Крылья. Повесть. К-во «Скорпион». 1907 год // Перевал. 1907. № 6. С. 50–51.
- Белый 1907б: *Б. Б-ев. [Белый А.]* [Рец. на:] М. Кузмин. Приключения Эме Лебефа. С.-Петербург, 1907 г. «Три пьесы» 1907 года. Отпечатаны «Вольной типографией» // Перевал. 1907. № 10. С. 51–52.
- Берг 1922: *Берг К.* [Рец. на:] М. Кузмин. Часы 1. Час первый. Обложка работы В. Милошевского. Петербург. 1922 // Экран. 1922. № 21. С. 11.
- Бернер 1913: *Бернер Н.* О Кузмине по книгам стихов «Сети» и «Осенние озера» // Жатва. М., [1913]. Кн. IV. С. 339–343.
- Блок 1960–1963: *Блок А. А.* Собр. соч.: В 8 т. / Под общ. ред. В. Н. Орлова, А. А. Суркова, К. И. Чуковского. М.; Л., 1960–1963.
- Блок 1965: *Блок А. А.* Записные книжки 1901–1920 / Под общ. ред. В. Н. Орлова, А. А. Суркова, К. И. Чуковского. М., 1965.
- Блок 1997– : *Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997–.
- Блок в архиве Рождественского: Блок и Союз поэтов. I. Блок в архиве Вс. А. Рождественского / Предисл. и публ. М. Вс. Рождественской, коммент. Р. Д. Тищенко // Литературное наследство. М., 1987. Т. 92: Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 4. С. 687–691.
- Бобров 1921: *Бобров С.* [Рец. на:] М. Кузмин. Эхо. Стихи. К-во «Картонный Домик». СПб., 1921. Стр. 64. Продажн. московск. цена 8000 руб. // Печать и революция. 1921. № 3. С. 272–274.
- Богданов 1918: *Богданов А. А.* Искусство и рабочий класс. М., 1918.
- Богданов 1924: *Богданов А. А.* О пролетарской культуре: 1904–1924. Л.; М., 1924.
- Большаков 1918: *Большаков К.* За весь сезон: Стихи за зиму 1917–1918 г. // Жизнь. 1918. № 36. С. 4.
- Боратынский 2002–: *Боратынский Е. А.* Полн. собр. соч. и писем. Москва, 2002–.
- Боцяновский 1907а: *Боцяновский Вл.* В алькове г. Кузмина // Русь. 1907. № 160. 22 июня (5 июля). С. 2.
- Боцяновский 1907б: *Боцяновский Вл.* О «греческой» любви // Русь. 1907. № 170. 2 (15) июля. С. 2.
- Брик 1918а: *Брик О.* Дренаж искусству // Искусство коммуны. 1918. № 1. 7 дек. С. 1.
- Брик 1918б: *Брик О.* Уцелевший бог // Искусство коммуны. 1918. № 4. 29 дек. С. 2.
- Брик 1919: *Брик О.* Довольно соглашательства! // Искусство коммуны. 1919. № 6. 12 янв. С. 1.
- Брик 1923: *Брик О. М.* Т. н. «формальный метод» // ЛЕФ. 1923. № 1. С. 213–215.
- Брюсов 1908: *Брюсов В. Я.* Реализм и условность на сцене (Наброски и отрывки) // Театр. Книга о новом театре. М.: Шиповник, 1908.
- Брюсов 1973–1975: *Брюсов В. Я.* Собр. соч.: В 7 т. / Под общ. ред. П. Г. Антокольского, А. С. Мясникова, С. С. Наровчатого, Н. С. Тихонова. М., 1973–1975.
- Брюсов 1990: *Брюсов В. Я.* Среди стихов: 1894–1924. Манифесты, статьи, рецензии / Сост. Н. А. Богомолов, Н. В. Котлерев. Вступ. ст. и коммент. Н. А. Богомолова. М., 1990.

- Брюсов 2014: *Брюсов В. Я.* Корреспонденции в газете «Русские ведомости» 1914 г. / Подгот. текста и коммент. А. И. Иванова // Политика и поэтика: Русская литература в историко-культурном контексте Первой мировой войны: Публикации, исследования и материалы. М., 2014. С. 264–406.
- Брянцев 1918: *[Брянцев А. А.]* В мастерской // Записки передвижного общедоступного театра. 1918. Вып. 16. Дек. С. 15.
- Брянцев 1919: *Брянцев А. А.* Опрошение театральной декорации. Опыты художественной схематизации в работах Общедоступного и Передвижного Театра. Изд. 2-ое, испр. и доп. <Пг.>, 1919.
- Бухов 1909: *Бухов Арк.* Критические штрихи. СПб., 1909.
- Бухов 1917а: *Бухов Арк.* «Русская воля»: (Заметка профессионала) // Журнал журналов. 1917. № 2. С. 9–10.
- Бухов 1917б: *Бухов Арк.* Испуганные // Журнал журналов. 1917. № 17. С. 7.
- Василевский 1915: *И. В-ский.* [Василевский И.] Плавающие в болоте // Журнал журналов. 1915. № 1. С. 19.
- Вишняков 1922: *Вишняков Н.* Забытые поэты. П. Д. Бутурлин // Жизнь искусства. 1922. № 6 (829). 7 февр. С. 6.
- Власть и художественная интеллигенция: Власть и художественная интеллигенция: Документы ЦК РКП(б) — ВКП(б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике 1917–1953 гг. / Сост. А. Артизов и О. Наумов. М., 1999.
- Воззвание работников кукольного театра: Воззвание работников кукольного театра // Временник театрального отдела Народного Комиссариата по просвещению. 1919. Вып. 2. С. 50.
- Воинов 1921: *Воинов О.* [Рец. на:] М. Кузмин. Нездешние вечера // За свободу. Варшава, 1921. № 7/8. 12 нояб.
- Войтоловский 1912: *Войтоловский Л. Н.* Парнасские трофеи. М. Кузмин «Осенние озера» // Киевская мысль. 1912. № 286. 15 окт. С. 2.
- Волошин 2003–2015: *Волошин М. А.* Собр. соч.: [В 13 т.] / Под общ. ред. В. П. Купченко и А. В. Лаврова. М., 2003–.
- Волошин 1988: *Волошин М. А.* Лики творчества / Изд. подгот. В. А. Мануйлов, В. П. Купченко, А. В. Лавров. Л., 1988 («Литературные памятники»).
- Волынский 1924: *С. Э.* <*Волынский А. Л.*> Амстердамская порнография (Рец. на книгу «Занавешенные картинки». Амстердам, 1920) // Жизнь искусства. 1924. № 5 (929). 29 янв. С. 14–15.
- Воронский 1924: *Воронский А. К.* Искусство и жизнь. М.; Л., 1924.
- Гвоздев 1915а: *Гвоздев А.* Литературная летопись // Северные записки. 1915. № 5–6. С. 135–140.
- Гвоздев 1915б: *Гвоздев А.* Литературная летопись // Северные записки. 1915. № 11–12. С. 227–244.
- Геродот 1972: *Геродот.* История в девяти книгах / Пер. и примеч. Г. А. Стратановского. М., 1972 («Памятники исторической мысли»).
- Герой революции: *Б. п.* Герой революции // Синий журнал. 1917. № 16. Май. С. 7.
- Гильдебрандт 2011: *Гильдебрандт О. А.* М. А. Кузмин // Кузмин М. А. Дневник 1934 года / Сост., подгот. текста, вступ. ст., коммент. Г. А. Морева. Изд. 2-е, испр. и доп. СПб., 2011. С. 148–155.
- Гиммельфарб 1922: *Гиммельфарб Б. В.* «Жизнь» и современность // Известия Советов рабочих, солдатских и крестьянских депутатов города Москвы и Московской области. 1921. 9 июля.

- Глебов 1920: *Глебов И. [Асафьев Б. В.] Музыка в творчестве М. А. Кузмина // Жизнь искусства. 1920. № 580. 12 окт. С. 1.*
- Голлербах 1920: *Голлербах Э. Юбилейный вечер М. А. Кузмина // Жизнь искусства. 1920. № 574. 5 окт. С. 2.*
- Голлербах 1921: *Г<оллербах> Э. [Рец. на:] М. Кузмин. Вторник Мэри. Представление в трех частях для кукол живых или деревянных. Изд-во Петрополис. С. 37. Петроград. 1921. Ц. 1500 р. // Книга и революция. 1921. № 12. Июнь. С. 42.*
- Голлербах 1922: *Голлербах Э. Радостный путник (О творчестве М. Кузмина) // Книга и революция. 1922. № 3 (15). С. 42–45.*
- Горнфельд 1915: *Б. п. [Горнфельд А. Г.] [Рец. на:] М. Кузмин. Военные рассказы. Изд-во «Лукоморье» Пг. 1915. Стр. 100. Ц. 1 р. 50 к. М. Кузмин. Плавающие-путешествующие. Роман. Изд-во М. И. Семенова. Пг. 1915. Стр. 277. Ц. 1 р. 50 к. // Русские записки. 1915. № 9. С. 317–318.*
- Гумилев 1990: *Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии / Сост. Г. М. Фридлендер (при участии Р. Д. Тименчика). Вступ. ст. Г. М. Фридлендера. Подгот. текста и коммент. Р. Д. Тименчика. М., 1990.*
- Двенадцатый Съезд РКП(б): *Двенадцатый Съезд РКП(б): 17–25 апреля 1923 года: Стенографический отчет. М., 1968.*
- Деген 1918a: *Деген Ю. Поэма о солнце. [Тифлис], 1918.*
- Деген 1918b: *Деген Ю. Поэт прекрасной ясности // Кавказское слово. 1918. № 20. С. 2–3.*
- Деген 1920: *Деген Ю. Оттепель: Поэма. Тифлис, 1920.*
- Декларация неоклассиков 1923: *Бутягина В. и др. Декларация неоклассиков // Бродский Н. Л., Львов-Рогачевский В., Сидоров Н. П. Литературные манифесты (от символизма к Октябрю): Сб. материалов. 2-е изд. М., 1929.*
- Декларация эмоционализма: *Кузмин М., Радлова А., Радлов С., Юркун Ю. Декларация эмоционализма // Абракасас. 1923. Вып. 3. С. 1.*
- Декреты по продовольствию: *Декреты по продовольствию: (Сборник руководящих, основных декретов, постановлений и распоряжений Центральных органов Советской власти по организации снабжения и распределения продовольствия и предметов массового потребления): С октября 1917 по 1 ноября 1918. Пг., 1918. Вып. 1: Организация снабжения и распределения продовольствия. Ч. 1.*
- Денисов 1917: *Денисов В. О новом искусстве демократической России // День. 1917. № 9. 15 марта. С. 1–2.*
- Денисюк 1914: *Денисюк Н. Варвары (Немцы во Франции в 1870 г.) // Нива. 1914. № 33. С. 650–652.*
- Джикиль: *Джикиль. Вечер М. А. Кузмина (Дом Литераторов) // Жизнь искусства. 1920. № 462. 27 мая. С. 1.*
- Дикс 1909: *Дикс Б. Михаил Кузмин // Брюсов В., Гофман М., Дикс Б., Попов Ан., Пяст Вл. Книга о русских поэтах последнего десятилетия: Критические очерки / Под ред. М. Гофмана. СПб.; М., 1909. С. 385–391.*
- Дом искусств 1920: *[Б. п.] Союз поэтов // Дом искусств. 1920. № 1. С. 74.*
- Дом искусств 1921: *Дом искусств. Пг., 1921. [Вып.] 1. С. 74.*
- Жирмунский 1920: *Жирмунский В. М. Поэзия Кузмина // Жизнь искусства. 1920. № 576. 7 окт. С. 1.*
- Жирмунский 1928: *Жирмунский В. М. Вопросы теории литературы. Л., 1928.*
- Жирмунский 1978: *Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л., 1978.*

- Захаров-Мэнский 1924: *Захаров-Мэнский Н. Н.* Письмо в редакцию // Вечерняя Москва. 1924. № 84. 10 апр. С. 3.
- Зноско-Боровский 1917: *Зноско-Боровский Е. А.* О творчестве М. Кузмина // Аполлон. 1917. № 4–5. С. 25–44.
- Иванов 1910: *Иванов Вяч. И.* О прозе М. Кузмина // Аполлон. 1910. № 7. С. 46–51.
- Иванов 1971–1987: *Иванов Вяч. И.* Собр. соч.: [В 4 т.] / Под ред. Д. В. Иванова и О. Дешарт. Брюссель, 1971–1987.
- Иванов 2018: *Иванов Вяч. И.* По звездам: Опыты философские, эстетические и критические. Статьи и афоризмы / Отв. ред. К. А. Кумпан. СПб., 2018. Кн. I: Тексты. Кн. II: Примечания (Вяч. Иванов: Собр. соч. / Ред. В. Е. Багно, Н. А. Богомолов, М. Вахтель и др.).
- Иванов, Гершензон 1921: *Иванов Вяч. И., Гершензон М. О.* Переписка из двух углов. Пб., 1921.
- Иванов 1928: *Иванов Г. В.* Петербургские зимы. Париж, 1928.
- Измайлов 1910: *Измайлов А. А.* Помрачение божков и новые кумиры: Книга о новых веяниях в литературе. М., 1910.
- Измайлов 1915: *Измайлов А. А.* Литература и драма // Бирж. вед. 1915. № 14972. 18 июля. Веч. вып. С. 4.
- Винокур 1921: *Л. К. <ириллов> [Винокур Г. О.]* [Рец. на]: М. Кузмин. Вторник Мэри // Новый путь. 1921. № 125. 6 июля. С. 4.
- Калинин 1920: *Полянский В., Коллонтай А., Луначарский А. и др.* Памяти Ф. И. Калинина: [Сб.]. Пг., 1920.
- Кий 1921а: *Кий.* [Рец. на:] М. Кузмин. Нездешние вечера. Стихи 1914–1920 г. Изд-во «Петрополис». 1921 г. 129 с. Ц. нет // Грядущее: Пролетарский лит.-худ. журнал. 1921. № 7–8. С. 108–109.
- Кий 1921б: *Кий.* [Рец. на:] М. Кузмин. Вторник Мэри. Изд-во «Петрополис». Петроград, 1921 г. // Грядущее: Пролетарский лит.-худ. журнал. 1921. № 7–8. С. 111–112.
- Клюев 1999: *Клюев Н. А.* Сердце единорога: Стихотворения и поэмы / [Сост., подгот. текста и примеч. В. П. Гарнина. Предисл. Н. Н. Скатова. Вступ. ст. А. И. Михайлова]. СПб., 1999.
- Кольцов 1957: *Кольцов М. Е.* Февральский март // Кольцов М. Е. Избранные произведения: В 3 т. М., 1957. Т. 1: Фельетоны и очерки. С. 29–35.
- Косолапов 1967: *Косолапов П.* Как был создан Всероссийский Союз поэтов // Литературная Россия. 1967. № 11 (219). 10 марта. С. 15.
- Кранихфельд 1907: *Кранихфельд Вл.* Литературные отклики // Современный мир. 1907. № 5. Отд. II. С. 126–135.
- Кричевская 1921: *Кричевская Е.* [Рец. на:] М. Кузмин. Вторник Мэри // Новый мир. 1921. № 152. 21 июля. С. 7.
- Крэг 1988: *Крэг Э. Г.* Актер и сверхмарионетка // Крэг Э. Г. Воспоминания, статьи, письма. М., 1988. С. 212–233.
- Ладын 1922: *Ладын Л.* Литературные заметки: М. Кузмин. (Нездешние вечера) // Художественная мысль. Харьков, 1922. № 2. 25 февр. — 4 марта. С. 11–12.
- Левидов 1917а: *Левидов М.* Шуйца и десница «Русской воли» // Журнал журналов. 1917. № 2. С. 8.
- Левидов 1917б: *Левидов М.* [Рец. на:] М. Кузмин. Антракт в овраге. Рассказы. Т. 8 // Летопись. 1917. № 1. С. 308–309.
- Левинсон 1918: *Левинсон А.* «Мистерия-Буфф» Маяковского // Жизнь искусства. 1918. № 10. 11 нояб. С. 2.

- Ленин: *Ленин В. И.* Полн. собр. соч.: [В 55 т.]. М., 1967–1970.
- ЛЕФ 1923а: *Асеев Н., Арватов Б., Брик О. и др.* За что борется ЛЕФ? // ЛЕФ. 1923. № 1. С. 3–7.
- ЛЕФ 1923б: В кого вгрызается ЛЕФ? // ЛЕФ. 1923. № 1. С. 8–9.
- Луначарский 1918а: *Луначарский А. В.* Ложка противоядия // Искусство коммуны. 1918. № 4. 29 дек. С. 1.
- Луначарский 1918б: *Луначарский А. В.* Вместо введения // Игра. 1918. № 1. С. 1–3.
- Луначарский 1985: *Луначарский А. В.* О детской литературе, детском и юношеском чтении / Сост. Н. Б. Медведева. М., 1985.
- Лунц 2003: *Лунц Л.* «Обезьяны идут!»: Проза. Драматургия. Публицистика. Переписка. СПб., 2003.
- Ляндау 1918: Из докладной записки К. Ю. Ляндау в Отдел театров и зрелищ Комиссариата просвещения СКСО об организации Студии коммунальных театров (Театра-студии) с разделами драматического театра для детей и кукольного театра // Советский театр. Документы и материалы: Русский советский театр. 1917–1921 / Отв. ред. А. З. Юфит. Л., 1968. С. 286–287.
- Ляшко 1921: *Ляшко Н.* О быте и литературе переходного времени // Кузница. 1921. № 8. С. 29–34.
- Ляшко 1922: *Ляшко Н.* Пролетарская литература // Кузница. 1922. № 10. С. 6.
- Мандельштам 1987: *Мандельштам О. Э.* Слово и культура: Статьи / Сост. и примеч. П. Нерлера. М., 1987.
- Мандельштам 1990: *Мандельштам Н. Я.* Вторая книга: [Воспоминания об О. Мандельштаме и его лит. окружении] / Подгот. текста, предисл., примеч. К. М. Поливанова. М., 1990.
- Маяковский 1955–1961: *Маяковский В. В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. / Подгот. текста и примеч. В. А. Катаняна и др. М., 1955–1961.
- Маяковский 1963: В. Маяковский в воспоминаниях современников: [Сб.]. М., 1963.
- Медведев 1922: *Медведев П.* Лирический круг // Записки передвижного театра П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской. Петроград, 1922. № 34. 17 окт. С. 3.
- Медведев 1923: *Медведев П. Н.* Неопубликованные рецензии // Памяти Блока: Сб. материалов / Под ред. П. Н. Медведева. Пг., 1923.
- Мейерхольд 1998: *Мейерхольд Вс. Э.* К истории творческого метода: Публикации. Статьи / [Ред., сост. Н. В. Песочинский]. СПб., 1998.
- Мейерхольд 1968: *Мейерхольд Вс. Э.* Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. / Коммент. А. В. Февральского. М., 1968.
- Миндлин 1979: *Миндлин Э. Л.* Необыкновенные собеседники. Литературные воспоминания. М., 1979.
- Митрохин 1907: *Митрохин Д.* Среди волн поэзии: (Сборник «Корабли») // Утро. 1907. № 75. 18 марта. С. 1.
- Мочульский 1922: *Мочульский К.* Классицизм в современной русской поэзии // Современные записки: Общ.-полит. и литературный журнал. Париж, 1922. Кн. XI. 18 июля. С. 368–379.
- На посту 1923: От редакции // На посту. 1923. № 1. С. 5–8.
- Новополин 1909: *Новополин [Нейфельд] Г. С.* Порнографический элемент в русской литературе. СПб., 1909.
- Ожигов 1915: *Ожигов А.* В узком русле. «Маскарад чувства» Марка Криницкого. — «Плавающие-Путешествующие» М. Кузмина. — «Ольга Орг» Ю. Слезкина // Современный мир. 1915. № 4. С. 179–185.

- Оксенов 1918: *Оксенов Инн.* Отклики поэтов // Знамя труда. 1918. № 151. 8 марта (23 февр.). С. 4.
- Оксенов 1919: *Оксенов И.* Книги М. А. Кузмина // Записки Передвижного Общедоступного театра. 1919. № 22–23. Июнь–июль. С. 16–17.
- Оксенов 1922: *Оксенов И.* Литературный дневник. 2. «Абраксас» // Литературная неделя: Приложение к газете «Петроградская правда». 1922. № 24. С. 7.
- Оношкович-Яцына 1993: *Оношкович-Яцына А. И.* Дневник 1919–1927 / Публ. Н. К. Телетовой // Минувшее: Исторический альманах. М.; СПб., 1993. Т. 13. С. 355–456.
- От редакции 1918: Заявление по поводу «Мистерии-Буф» // Жизнь искусства. 1918. № 19. 21 ноя. С. 4.
- Отзывы из других архивов: Блок и Союз поэтов. II. Отзывы, сохранившиеся в других архивах / Публ. Р. Д. Тименчика // Литературное наследство. М., 1987. Т. 92: Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 4. С. 694–695.
- Павлович 1964: *Павлович Н.* Воспоминания об Александре Блоке / Вступ. заметка З. Г. Минц, комм. З. Г. Минц и И. Чернова // Блоковский сборник: Труды научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества А. А. Блока. Май 1962 г. Тарту, 1964. С. 446–506.
- Переписка Кузмина и Мейерхольда: Переписка М. А. Кузмина и Вс. Э. Мейерхольда: 1906–1933 / Публ. и примеч. П. В. Дмитриева // Минувшее: Исторический альманах. М.; СПб., 1996. Т. 20. С. 337–388.
- Переписка с Брюсовым: *Кузмин М. А., Брюсов В. Я.* Переписка // Кузмин М. А. Стихотворения. Из переписки / Сост., подгот. текста и примеч. Н. А. Богомолова. М., 2006. С. 159–209.
- Переписка с Нувелем: *Кузмин М. А., Нувель В. Ф.* Переписка // Богомолов Н. А. Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М., 1995. С. 216–310.
- Переписка с Чичериным: *Кузмин М. А., Чичерин Г. В.* Из переписки // Кузмин М. А. Стихотворения. Из переписки / Сост., подгот. текста и примеч. Н. А. Богомолова. М., 2006. С. 315–468.
- Переписка Эйхенбаума и Жирмунского: Переписка Б. М. Эйхенбаума и В. М. Жирмунского / Публ. Н. А. Жирмунской и О. В. Эйхенбаум. Вступ. ст. Е. А. Тоддеса. Прим. Н. А. Жирмунской и Е. А. Тоддеса // Тыняновский сборник: Третьи Тыняновские чтения. Рига, 1988. С. 256–329.
- Перцов 1925: *Перцов В.* По литературным водоразделам. 1. Затишье // Жизнь искусства. 1925. № 43 (1070). 27 окт. С. 5–6.
- Пиотровский 1921: *Пиотровский А. И.* [Рец. на:] Нездешние вечера // Жизнь искусства. 1921. № 767–769. 2–5 июл. С. 2.
- Пиотровский 2019: *Пиотровский А. И.* Театральное наследие — исследование, театральная критика, драматургия: В 2 т. / Сост., вступ. ст., прилож., коммент. А. А. Теплов; научн. ред., коммент. А. Ю. Ряпосов. СПб., 2019.
- Письма к Сомову: *Кузмин М. А., Сомов К. А.* Переписка // Кузмин М. А. Стихотворения. Из переписки / Сост., подгот. текста и примеч. Н. А. Богомолова. М., 2006. С. 159–209.
- Пунин 1918a: *Н. П<унин>.* К итогам Октябрьских торжеств // Искусство коммуны. 1918. № 1. 7 дек. С. 2.
- Пунин 1918b: *Пунин Н.* Футуризм — государственное искусство // Искусство коммуны. 1918. № 4. 29 дек. С. 2.
- Пушкин. Достоевский 1921: Пушкин. Достоевский. Пб., 1921.



- Пушкин 1920: *Пушкин Я.* Необходимый парадокс (М. А. Кузмин и «Жизнь искусства») // Жизнь искусства. 1920. № 569. 29 сент. С. 1.
- Раич 1921: *Раич Е.* Подарок с другого берега // Голос России. 1921. № 736. 14 авг. С. 3.
- Революционная поэзия 1959: Революционная поэзия (1890–1917) / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. А. Л. Дымщица. Л., 1959.
- Рейснер 1917: *Рейснер Л.* [Рец. на:] М. Бамдас. Предрассветный вечер. Предисловие М. Кузмина. К-во «Марсельских матросов» // Летопись. 1917. № 7–8. С. 319.
- Рождественский 1966: *Рождественский В. А.* Как это начиналось: Листки воспоминаний // День поэзии. Л., 1966. С. 87–90.
- С–ъ 1908: С–ъ. [Рец. на:] М. Кузмин. Сети. Первый сборник стихов. К-во «Скорпион». Москва. Цена 1 р. 50 к. // Северное сияние. 1908. № 1. С. 126.
- Свентицкий 1921: *Свентицкий А.* [Рец. на:] М. Кузмин. Эхо. Изд-во «Картонный Домик». П., 1921 // Вестник литературы. 1921. № 9 (33). С. 12.
- Серапионовы братья 1921: Серапионовы братья. 1921: Альманах. СПб., 2013.
- Слонимская 1916: *Слонимская Ю.* Марионетка // Аполлон. 1916. № 3. С. 1–45.
- Слонимский 1929: *Слонимский М. Л.* Восемь лет «Серапионовых братьев» // Жизнь искусства. 1929. № 11. С. 5.
- Советский театр 1968: Советский театр. Документы и материалы: Русский советский театр. 1917–1921 / Отв. ред. А. З. Юфит. Л., 1968.
- Соловьев 1908: *Соловьев С. М.* [Рец. на:] М. Кузмин. Сети. К-во «Скорпион». Москва. 1908. Ц. 1 р. 50 к. // Весы. 1908. № 6. Июнь. С. 64–65.
- Соловьев 1909: *Соловьев С. М.* [Рец. на:] «Остров». Ежемесячный журнал стихов. № 1 // Весы. 1909. № 7. Июль. С. 100–102.
- Сологуб 1908: *Сологуб Ф. К.* Театр одной воли // Театр. Книга о новом театре. М.: Шиповник, 1908.
- Сомов 2017: *Сомов К.* Дневник 1917–1923 / Вступ. ст., подгот. текста, коммент. П. С. Голубева. М., 2017.
- Столица 1914: *Столица Л.* [Рец. на:] М. Кузмин. Глиняные голубки. Третья книга стихов. Издание Семенова. Петроград. 1914 г. Цена 1 р. 50 к. // Новая жизнь. 1914. № 11. С. 171–173.
- Струве 1922: *Струве Г.* Письма о русской поэзии // Русская мысль (Прага). 1922. № 6/7. С. 242–243.
- Терехина 2005: Русский экспрессионизм: Теория. Практика. Критика / Сост. В. Н. Терехина. М., 2005.
- Тигер 1917: *Доль [Тигер Д. Н.].* Самоопределившиеся. (История новейших метаморфоз) // Журнал журналов. 1917. № 20–21. С. 13.
- Тиняков 1915: *Тиняков А.* [Рец. на:] М. Кузмин. Военные рассказы. Изд-во «Лукоморье». Петроград, 1915 г. Стр. 97. Ц. 1 р. 50 к. // Ежемесячный журнал. 1915. № 8. Август. С. 158.
- Тиняков 1922: *Тиняков А.* Критические раздумья. I // Последние новости. 1922. № 14. С. 4.
- Томский 1917а: *Томский О.* Литературные гадания // Журнал журналов. 1917. № 2. С. 14.
- Томский 1917б: *Томский О.* Эволюция пасхального фельетона // Журнал журналов. 1917. № 12. С. 14–15.
- Третьяков 1923: *Третьяков В.* [Рец. на:] М. Кузмин. Нездешние вечера // Сегодня (Рига). 1923. № 173. 11 авг.

- Третьяков 1929: *Третьяков С.* Продолжение следует // Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа / Под. ред. Н. Ф. Чужака. М., 1929. С. 276–283.
- Тринадцать поэтов: Тринадцать поэтов: [Отклики поэтов на войну и революцию]. Пг., 1917.
- Тынянов 1977: *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино / Изд. подг. Е. А. Тоддес, А. П. Чудаков, М. О. Чудакова. М., 1977.
- Уайльд 1912: *Уайльд О.* Полн. собр. соч.: [В 4 т.] / Под ред. К. И. Чуковского. СПб., 1912 (Приложение к журналу «Нива» на 1912 г.).
- Философов 1907: *Философов Д. В.* Дела домашние // Товарищ. 1907. № 379. 23 сент.
- Франс 1957–1960: *Франс А.* Собр. соч.: В 8 т. / Под общ. ред. Е. А. Гунста, В. А. Дынный, Б. Г. Реизова. М., 1957–1960.
- Франс 1959: *Франс А.* Избранные рассказы / Сост. А. С. Кулишер, И. С. Колева, Н. А. Таманцев. Л., 1959.
- Хлебников 2000–2006: *Хлебников В.* Собр. соч.: В 6 т. / Под общ. ред. Р. В. Дуганова. М., 2000–2006.
- Ховин 1912: *Ховин В.* [Рец. на:] Осенние озера. Вторая книга стихотворений М. Кузмина. К-во «Скорпион». Москва, 1912 г. Ц. 1 р. 80 к. // Новая жизнь. 1912. № 10. Окт. Стлб. 259–260.
- Ходасевич 1932: *Ходасевич В. Ф.* Литературная резолюция ЦК // Возрождение. Париж, 1932. Vol. 7. № 2526. 2 мая. С. 1.
- Ходасевич 1996–1997: *Ходасевич В. Ф.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1996–1997.
- Часы 1922: Часы. I. Час первый. Пг., 1922.
- Чужак 1923: *Чужак Н. Ф.* Под знаком жизнестроения (Опыт осознания искусства дня) // ЛЕФ. 1923. № 1. С. 12–39.
- Чуковский 1921: *Чуковский К. И.* Ахматова и Маяковский // Дом искусств. 1921. № 1. С. 23–42.
- Чулков 1917: *Чулков Г.* Вчера и сегодня // Народоуправство: Еженедельный журнал. 1917. № 12. 16 окт. С. 8–10.
- Шагинян 1922a: *Шагинян М.* Литературный дневник. Пг., 1922.
- Шагинян 1922b: *Шагинян М.* Литературный дневник // Петроградская правда. 1922. № 151. С. 3.
- Шагинян 1922c: *Шагинян М.* «В мягком мешке шило»: (Ответ М. А. Кузмину) // Жизнь искусства. 1922. № 30 (853). 1–7 авг. С. 3.
- Шапорина 2011: *Шапорина Л. В.* Дневник: В 2 т. / Вступ. статья В. Н. Сажина, подгот. текста, коммент. В. Ф. Петровой и В. Н. Сажина. М., 2011.
- Шебуев 1917: *Шебуев Н.* Пасхальное // Синий журнал. 1917. № 12–13. Апрель. С. 14.
- Шершеневич 1990: *Шершеневич В. Г.* Великолепный очевидец: Поэтические воспоминания 1910–1925 гг. // Мой век, мои друзья и подруги: Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова: Сб. / Сост., указ. имен С. В. Шумихина и К. С. Юрьева. Вступ. ст., коммент. С. В. Шумихина. М., 1990. С. 417–646.
- Шкловский 1921: *Шкловский В. Б.* Серапионовы братья // Книжный угол: Критика. Библиография. Хроника. 1921. № 7. С. 18–21.
- Шкловский 1922: *Шкловский В. Б.* Письмо о России и в Россию // Новости литературы. Берлин, 1922. № 2. С. 97–99.
- Шкловский 1926: *Шкловский В. Б.* Третья фабрика. [М.], 1926.
- Эйхенбаум 1969: *Эйхенбаум Б. М.* О поэзии. Л., 1969.
- Эйхенбаум 1987: *Эйхенбаум Б. М.* О литературе: Работы разных лет / Сост. О. Б. Эйхенбаум, Е. А. Тоддес. М., 1987.

- Эренбург 1911: *Эренбург И. М.* Кузмин («Сети». М., 1908 г., «Куранты любви». М., 1910 г.) // Голос Сибири (Иркутск). 1911. № 74. 30 марта. С. 2.
- Эфрос 1922: *Эфрос А.* Вестник у порога. Дух классики // Бродский Н. Л., Львов-Рогачевский В., Сидоров Н. П. Литературные манифесты (от символизма к Октябрю): Сборник материалов. 2-е изд. М., 1929.
- Языков 1988: *Языков Н. М.* Стихотворения и поэмы / Вступ. ст. К. К. Бухмейер, сост., подгот. текста, примеч. К. К. Бухмейер и Б. М. Толочинской. Л., 1988 («Библиотека поэта. Большая серия»).
- W 1917: *W.* На новой службе // Журнал журналов. 1917. № 16. С. 13.

## Исследования

- Аймермахер 1998: *Аймермахер К.* Политика и культура при Ленине и Сталине: 1917–1932 гг. М., 1998.
- Алексеева 2005: *Алексеева Н. Ю.* Русская ода: Развитие одической формы в XVII–XVIII веках. СПб., 2005.
- Аносова 2008: *Аносова Л. В.* Архитектоника и поэтика лирических циклов в книгах стихов М. Кузмина 1910-х годов. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2008.
- Антипина 2012: *Антипина З. С.* Литературная репутация и творчество В. В. Каменского в историко-культурном контексте 1920–1930-х гг. Дисс. ... канд. филол. наук. Пермь, 2012.
- Аронсон 1929: Аронсон М. Кружки и салоны // Аронсон М., Рейсер С. Литературные кружки и салоны / Ред. и предисл. Б. М. Эйхенбаума. Л., 1929. С. 15–82.
- Бабушкин 2021: *Бабушкин А.* «Подземные ручьи» Кузмина: Контекст и прагматика. Курсовая работа. НИУ ВШЭ (СПб), 2021.
- Балашова 2011: *Балашова Ю. Б.* Эволюция и поэтика литературного альманаха как издания переходного типа. СПб., 2011.
- Бахнова 2011: *Бахнова Ю. А.* М. Кузмин и О. Уайльд: Влияние и типологическое сходство поэтики // Филологические науки: Вопросы теории и практики. 2011. № 3 (10). С. 18–20.
- Безродный 1989: *Безродный М. В.* Из комментария к драме Блока «Незнакомка» // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Тарту, 1989. Вып. 857: Биография и творчество в русской культуре начала XX века. (Блоковский сборник: IX). С. 58–70.
- Белая 2004: *Белая Г. А.* Дон Кихоты революции — опыт побед и поражений. 2-е изд., доп. М., 2004.
- Бернштейн 2004: *Бернштейн Е.* Русский миф об Оскаре Уайльде / Пер. с англ. П. Барсковой и автора // Эротизм без берегов: Сб. статей и материалов / Сост. М. М. Павлова. М., 2004. С. 26–49.
- Блюмбаум 2017: *Блюмбаум А. Б.* *Musica mundana* и русская общественность: Цикл статей о творчестве Александра Блока. М., 2017.
- Богатырева 2006: *Богатырева С. И.* Памяти «Картонного домика» // *A Century's Perspective: Essays on Russian Literature in Honor of Olga Raevsky Hughes and Robert P. Hughes* / Ed. by L. Fleishman, H. McLean. Stanford, 2006. P. 81–122 (Stanford Slavic Studies. Vol. 32).
- Богатырева 2009: *Богатырева С. И.* Хранитель культуры, или До, во время и после «Картонного домика»: К 110-й годовщине со дня рождения Александра Ивича (Игнатия Игнатьевича Бернштейна, 1900–1978) // Континент. 2009. № 142. С. 267–324.

- Богомолов 1995: *Богомолов Н. А.* «Любовь — всегдашняя моя вера» // Богомолов Н. А. Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М., 1995. С. 9–54.
- Богомолов 1995а: *Богомолов Н. А.* Литературная репутация и эпоха // Богомолов Н. А. Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М., 1995. С. 57–66.
- Богомолов 1995b: *Богомолов Н. А.* Петербургские гафизиты // Богомолов Н. А. Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М., 1995. С. 67–98.
- Богомолов 1995с: *Богомолов Н. А.* Кузмин осенью 1907 года // Богомолов Н. А. Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М., 1995. С. 99–116.
- Богомолов 1995d: *Богомолов Н. А.* Автобиографическое начало в раннем творчестве Кузмина // Богомолов Н. А. Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М., 1995. С. 117–150.
- Богомолов 1995е: *Богомолов Н. А.* Вхождение в литературный мир // Богомолов Н. А. Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М., 1995. С. 181–215.
- Богомолов 1999а: *Богомолов Н. А.* Тетушка искусств. Оккультные коды в поэзии Кузмина // Богомолов Н. А. Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 1999. С. 145–185.
- Богомолов 1999b: *Богомолов Н. А.* О Михаиле Кузмине. 3. Неизданный Кузмин из частного архива // Русская литература первой трети XX века: Портреты. Проблемы. Разыскания. Томск, 1999. С. 533–547.
- Богомолов 2000: *Богомолов Н. А.* Примечания // Кузмин М. А. Стихотворения / Стихотворения / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Н. А. Богомолова. Изд. 2-е, испр. М., 1999 [2000]. С. 679–788 («Новая библиотека поэта»).
- Богомолов 2010: *Богомолов Н. А.* «Дыр бул щыл» в контексте эпохи // Богомолов Н. А. Вокруг «Серебряного века»: Статьи и материалы. М., 2010. С. 415–434.
- Богомолов, Малмстад 2013: *Богомолов Н. А., Малмстад Дж. Э.* Михаил Кузмин. М., 2013 («Жизнь замечательных людей»).
- Богомолов, Шумихин 1990: *Богомолов Н. А., Шумихин С. В.* Книжная лавка писателей и автографические издания 1919–1922 г. // Ново-Басманная, 19. М., 1990. С. 84–130.
- Бурдые 2000: *Бурдые П.* Поле литературы / Пер. с франц. М. Гронаса // Новое литературное обозрение. 2000. № 45. С. 22–87.
- Бурдые 2001: *Бурдые П.* Практический смысл / Пер. с фр. А. Т. Бикбов, К. Д. Вознесенская, С. Н. Зенкин, Н. А. Шматко; Отв. ред. пер. и послесл. Н. А. Шматко. СПб.; М., 2001.
- Бурдые 2005а: *Бурдые П.* Генезис и структура поля религии / Пер. О. И. Кирчик // Бурдые П. Социальное пространство: поля и практики / Отв. ред. перевода, сост. и послесл. Н. А. Шматко. М.; СПб., 2005. С. 7–74.
- Бурдые 2005b: *Бурдые П.* Поле экономики / Пер. Н. А. Шматко // Бурдые П. Социальное пространство: поля и практики / Отв. ред. перевода, сост. и послесл. Н. А. Шматко. М.; СПб., 2005. С. 129–176.
- Бурдые 2005с: *Бурдые П.* Поле науки / Пер. Е. Д. Вознесенской // Бурдые П. Социальное пространство: поля и практики / Отв. ред. перевода, сост. и послесл. Н. А. Шматко. М.; СПб., 2005. С. 473–517.
- Вайнштейн 2005: *Вайнштейн О. Б.* Денди: Мода, литература, стиль жизни. М., 2005.
- Вайсбанд 2010: *Вайсбанд Э.* «Translatio studii», Орфей и поэзия революции // Европа в России: Сб. статей / Под ред. Г. В. Обанина, П. Песонена, Т. Хуттунена. М., 2010. С. 312–340.
- Вацууро 1978: *Вацууро В. Э.* «Северные цветы»: История альманаха Дельвига — Пушкина. М., 1978.

- Веселовский 1909: *Веселовский А. Н.* Любовная лирика XVIII века. СПб., 1909.
- Винокуров 2004: *Винокуров Ф.* Любовная коллизия и автобиографический подтекст пьесы-стилизации М. Кузмина «Венецианские безумцы» // *Русская филология: Сборник научных работ молодых филологов.* Тарту, 2004. Вып. 15. С. 93–99.
- Волков, Хархордин 2008: *Волков В. В., Хархордин О. В.* Теория практик. СПб., 2008.
- Воскобоева 2020: *Воскобоева Е. В.* История издательства «Картонный домик»: Антология. СПб., 2020.
- Гайдабура 1992: *Гайдабура В.* «И наша первая любовь горит последнюю любовью» // *Театр.* 1992. № 10. С. 101–110.
- Галили 2014: *Галили З.* Апрельский кризис // *Критический словарь Русской революции: 1914–1921* / Сост. Э. Актон, У. Г. Розенберг, В. Черняев. СПб., 2014. С. 71–77.
- Галушкин 1988: Из протоколов литературного кружка «Современники» (1923–1924) / Вступ. ст. и публ. А. Ю. Галушкина // *Вопросы онтологической поэтики: Потаенная литература: Исследования и материалы.* Иваново, 1998. С. 245–264.
- Гаспаров 1989: *Гаспаров Б. М.* Еще раз о прекрасной ясности: Эстетика М. Кузмина в зеркале ее символического воплощения в поэме «Форель разбивает лед» // *Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin* / Ed. by J. E. Malmstad. Wien, 1989. P. 83–114.
- Гаспаров 1979: *Гаспаров М. Л.* Семантический ореол метра: К семантике русского трехстопного ямба // *Лингвистика и поэтика.* М., 1979. С. 282–308.
- Гаспаров 1980: *Гаспаров М. Л.* Поэзия Пиндара // *Пиндар, Вакхилид. Оды. Фрагменты.* М., 1980. С. 361–383 («Литературные памятники»).
- Герасимов 1964: *Герасимов Ю. К.* Александр Блок и советский театр первых лет революции (Блок в Репертуарной секции Театрального отдела Наркомпроса) // *Блоковский сборник [1]: Труды научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества А. А. Блока.* Май 1962 г. Тарту, 1964. С. 321–343.
- Гервер 2002: *Гервер Л.* Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). М., 2002.
- Гик 2005–2015: *Гик А. В.* Конкорданс к стихотворениям М. Кузмина: В 4 т. М., 2005–2015.
- Горячева 2010: *Горячева Т. В.* Утопии в искусстве русского авангарда: Футуризм и супрематизм // *Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика: В 2 кн.* / [Под ред. Ю. Н. Гирина]. М., 2010. Кн. 2. С. 66–138.
- Григорьева 1969: *Григорьева А. Д.* Поэтическая фразеология Пушкина // *Поэтическая фразеология Пушкина.* М., 1969. С. 5–292.
- Громов 1966: *Громов П. П.* А. Блок, его предшественники и современники. М.; Л., 1966.
- Динерштейн 1958: *Динерштейн Е. А.* Маяковский в феврале-октябре 1917 г. // *Литературное наследство.* М., 1958. Т. 65: Новое о Маяковском. С. 541–569.
- Дмитриев 2013: *Дмитриев П. В.* Примечания / Кузмин М. А. Вторник Мэри // *Сорокопут [Lanius Exubitor].* 2013. № 1. С. 40–42.
- Дмитриев 2016: *Дмитриев П. В.* Михаил Кузмин: Разыскания и комментарии. СПб., 2016.
- Дмитриев 2021: *Дмитриев П. В.* «Капитан один не в счет...»: М. Кузмин и «Марсельские матросы» // *Литературный факт.* 2021. № 1 (19). С. 163–180.
- Добренко 1993: *Добренко Е.* Метафора власти: Литература сталинской эпохи в историческом освещении. Мюнхен, 1993.
- Добренко 1999: *Добренко Е.* Формовка советского писателя: Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. СПб., 1999.



- Ермилова 1989: *Ермилова Е. В.* О Михаиле Кузмине // Кузмин М. А. Стихи и проза. М., 1989. С. 3–21.
- Жарков 2008: *Жарков Н. Ю.* Редакторская политика журнала «Современный мир» (1906–1917) (В отношении его писателей и сотрудников) // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2008. Т. 10. № 2. С. 217–222.
- Жибуль 2004: *Жибуль В.* Детская поэзия Серебряного века: Модернизм. Минск, 2004.
- Жуков 1989: *Жуков Ю. Н.* Становление и деятельность советских органов охраны памятников истории и культуры, 1917–1920. М., 1989.
- Иванникова 2000: *Иванникова В. В.* Петербургский журнал «Северные записки» 1913–1917: Указатель содержания. Саратов, 2000.
- Иванов 2005: *Иванов А. И.* Первая мировая война в русской литературе 1914–1918 гг. Тамбов, 2005.
- Иванова 2012: *Иванова Е. В.* Александр Блок: Последние годы жизни. СПб.; М., 2012.
- Калинин 2012: *Калинин И.* Угнетенные должны говорить: Массовый призыв в литературу и формирование советского субъекта, 1920-е — начало 1930-х годов // Там, внутри: Практики внутренней колонизации в культурной истории России: Сб. статей. М., 2012. С. 587–663.
- Кастрель 2014: *Кастрель В. Д.* Литературные проекции оперы Р. Вагнера «Тангейзер» (О. Уайльд, М. Кузмин) // Новый филологический вестник. 2014. № 3 (30). С. 50–62.
- Катанян 1956: *Катанян В. А.* Маяковский: Литературная хроника. Изд. 3-е, доп. М., 1956.
- Катанян 1985: *Катанян В. А.* Маяковский: Хроника жизни и деятельности. Изд. 5-е, доп. М., 1985.
- Кларк 2018: *Кларк К.* Петербург — горнило культурной революции. М., 2018.
- Кобринский 2006: *Кобринский А. А.* Материалы Григория Шмерельсона в Рукописном отделе Пушкинского дома // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2001 г. СПб., 2006. С. 69–83.
- Кобринский 2013: *Кобринский А. А.* Кузмин и Пушкин, или Кем и для чего был совершен «Набег на Барсуковку»? // Кобринский А. А. О Хармсе и не только: Статьи о русской литературе XX века. СПб., 2013. С. 209–217.
- Колоницкий 2010: *Колоницкий Б. И.* «Трагическая эротика»: Образы императорской семьи в годы Первой мировой войны. М., 2010.
- Колоницкий 2012: *Колоницкий Б. И.* Символы власти и борьба за власть: К изучению политической культуры российской революции 1917 г. СПб., 2012.
- Кондратьев 1990: *Кондратьев В. К.* Предчувствие эмоционализма: М. А. Кузмин в мире «новой поэзии» // Звезда Востока. Ташкент, 1991. № 6. С. 142–145.
- Конечный, Мордерер, Парнис, Тименчик 1989: *Конечный А. М., Мордерер В. Я., Парнис А. Е., Тименчик Р. Д.* Артистическое кабаре «Привал комедиантов» // Памятники культуры. Новые открытия: Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник: На 1988 год. М., 1989. С. 96–154.
- Корниенко 2000: *Корниенко С. Ю.* В «Сетях» Михаила Кузмينا: Семиотические, культурологические и гендерные аспекты. Новосибирск, 2000.
- Корниенко 2006: *Корниенко С. Ю.* Самоидентификация в культуре Серебряного века: Михаил Кузмин: Учебное пособие. Новосибирск, 2006.
- Крусанов 2003: *Крусанов А. В.* Русский авангард 1907–1932. Исторический обзор: В 3 т. М., 2003. Т. 1: Боевое десятилетие: [В 2 кн.], Т. 2: Футуристическая революция 1917–1921: [В 2 кн.].



- Крылов 2019: *Крылов В. Н.* Становление литературной репутации К. Д. Бальмонта // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2019. № 57. С. 224–252.
- Кукулин 2015: *Кукулин И.* Машины зашумевшего времени: Как советский монтаж стал методом неофициальной культуры. М., 2015.
- Кукушкина 2006: *Кукушкина Т. А.* Всероссийский союз писателей. Ленинградское отделение (1920–1932): Очерк деятельности // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2001 г. СПб., 2006. С. 84–141.
- Кукушкина 2007: *Кукушкина Т. А.* Всероссийский союз поэтов. Ленинградское отделение (1924–1929): Обзор деятельности // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2003–2004 гг. СПб., 2007. С. 83–139.
- Кукушкина 2008: *Кукушкина Т. А.* Всероссийский союз писателей (Петроградское отделение): Период становления. 1920–1923 гг. Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 2008.
- Куняев 1989: *Куняев С. С.* Жизнь и поэзия Михаила Кузмина // Кузмин М. А. Стихотворения. Поэмы / Сост., вступ. ст. и примеч. С. С. Куняева. Ярославль, 1989. С. 5–28.
- Купцова 2018: *Купцова М. Ю.* Размышления о литературной репутации Николая Степановича Гумилева в период 1905–1916 гг. // Россия в мире: Проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере: Материалы V Международной научно-практической конференции. Пенза, 2018. С. 37–45.
- Куранда 2015: *Куранда Е. Л.* М. Кузмин и его круг в архиве Радловых в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки // Михаил Кузмин: Литературная судьба и художественная среда / Под ред. П. В. Дмитриева и А. В. Лаврова. СПб., 2015. С. 226–270.
- Лавров 1999: *Лавров А. В.* З. Н. Гиппиус и ее поэтический дневник // Гиппиус З. Н. Стихотворения. СПб., 1999. С. 5–74 («Новая библиотека поэта»).
- Лавров, Тименчик 1990а: *Лавров А. В., Тименчик Р. Д.* «Милые старые миры и грядущий век»: Штрихи к портрету М. Кузмина // Кузмин М. Избранные произведения. Л., 1990. С. 3–16.
- Лавров, Тименчик 1990б: *Лавров А. В., Тименчик Р. Д.* Комментарии // Кузмин М. Избранные произведения. Л., 1990. С. 500–562.
- Лапшин 1983: *Лапшин В. П.* Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году. М., 1983.
- Левченко 2007: *Левченко М.* Индустриальная свирель: Поэзия Пролеткульта 1917–1921 гг. СПб., 2007.
- Лекманов 2000: *Лекманов О. А.* Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000.
- Лекманов 2011: *Лекманов О. А.* У «Лукоморья»: К истории одного «националистического» издания // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia*. Тарту, 2011. Вып. XII: Мифология культурного пространства: К 80-летию Сергея Геннадиевича Исакова. С. 411–426.
- Лекманов 2020: *Лекманов О. А.* «Жизнь прошла. А молодость длится...»: Путеводитель по книге Ирины Одоевцевой «На берегах Невы» / Под общ. ред. Н. А. Богомолова. М., 2020.
- Литературная жизнь 2006: Литературная жизнь России 1920-х годов. События. Отзывы современников. Библиография. М., 2006. Т. 1. Ч. 1. Москва и Петроград. 1917–1920 гг.; М., 2006. Т. 1. Ч. 2. Москва и Петроград. 1921–1922 гг.

- Магомедова 2019: *Магомедова Д. М.* «Детям необходим лучший театр...» (Забывтый эпизод театральной жизни начала XX века) // *Детские чтения*. 2019. Т. 15. № 1. С. 254–261.
- Мазаев 1975: *Мазаев А. И.* Концепция «производственного искусства» 20-х годов: Ист.-критич. очерк. М., 1975.
- Малмстад 2004: *Малмстад Дж. Э.* Бани, проституты и секс-клуб: Восприятие «Крыльев» М. Кузмина / Пер. с англ. А. В. Курт // *Эротизм без берегов: Сб. статей и материалов* / Сост. М. М. Павлова. М., 2004. С. 122–144.
- Малмстад, Марков 1977: *Малмстад Дж. Э., Марков В. Ф.* Примечания // Кузмин М. А. Собрание стихов: [В 3 т.]. München, 1977. Т. 3. С. 617–741.
- Марков 1977: *Марков В. Ф.* Поэзия Михаила Кузмина // Кузмин М. А. Собрание стихов: [В 3 т.]. München, 1977. Т. 3. С. 321–426.
- Марцадури 1990: Письма О. И. Лешковой к И. М. Зданевичу / Предисл., публ. и примеч. М. Марцадури // *Русский литературный авангард: Материалы и исследования*. Университет Тренто, 1990. С. 33–108.
- Машковцева 2012: *Машковцева Л. Ф.* Иосиф Бродский: Формирование литературной репутации. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2012.
- Мелетинский 1990: *Мелетинский Е. М.* Историческая поэтика новеллы. М., 1990.
- Минц 1999: *Минц З. Г.* Лирика Александра Блока // *Минц З. Г. Поэтика Александра Блока*. СПб., 1999.
- Морев 1990: *Морев Г. А.* Полемический контекст рассказа М. А. Кузмина «Высокое искусство» // Уч. зап. Тартуского университета. Тарту, 1990. Вып. 881. А. Блок и русский символизм: Проблемы текста и жанра (Блоковский сборник: X). С. 92–100.
- Морев 1992: *Морев Г. А.* Из комментариев к текстам Кузмина («Баржи затопили в Кронштадте...») // Шестые тыняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига; М., 1992. С. 25–30.
- Морев 1995: *Морев Г. А.* По поводу петербургских изданий М. А. Кузмина // Новое литературное обозрение. 1995. № 11. С. 326–335.
- Морев 1997а: *Морев Г. А.* Советские отношения М. Кузмина // Новое литературное обозрение. 1997. № 23. С. 78–86.
- Морев 1997b: *Морев Г. А.* К истории юбилея М. А. Кузмина 1925 года // Минувшее: Исторический альманах. 1997. Вып. 21. С. 351–375.
- Морев 1998: *Морев Г. А.* Казус Кузмина // Кузмин М. А. Дневник 1934 года / Под ред. Г. А. Морева. Изд. 2-е, испр. и доп. СПб., 2011. С. 5–25.
- Мурзо 2014: *Мурзо Г. В.* «Перед зрелищем войны...»: Корреспонденции В. Брюсова в ярославском «Голосе» // Политика и поэтика: Русская литература в историко-культурном контексте Первой мировой войны: Публикации, исследования и материалы. М., 2014. С. 249–255.
- Муромский 1997: *Муромский В. П.* «Серapiоновы братья» как литературно-групповой феномен // *Русская литература*. 1997. № 4. С. 81–88.
- Муромский 2002: *Муромский В. П.* Литературные объединения 1917–1932 гг. в России (проблемы изучения) // Из истории литературных объединений Петрограда-Ленинграда 1910–1930-х годов: Исследования и материалы: [В 2 кн.] / Отв. ред. В. П. Муромский. СПб., 2002. Кн. 1. С. 5–46.
- Назаров 1952: *Назаров А. И.* Очерки истории советского книгоиздательства. М., 1952.
- Николаенко 2015: *Николаенко В. В.* Как мореход оказался на суше (О границах интертекстуального метода) // Михаил Кузмин: Литературная судьба и художественная среда / Под ред. П. В. Дмитриева и А. В. Лаврова. СПб., 2015. С. 113–118.

- Никольская, Богомолов 1989: *Никольская Т.Л., Богомолов Н.А.* Юрий Деген // Русские писатели 1800–1917: Биографический словарь: [В 5 т.]. М., 1992. Т. 2. С. 92–93.
- Никольская 1986: *Никольская Т.Л.* Эмоционалисты // *Russian Literature*. 1986. Vol. 20. Iss. 1. С. 61–70.
- Никольская 1988: *Никольская Т.Л.* Юрий Деген // *Russian Literature*. 1988. Vol. 23. Iss. 2. Р. 101–112.
- Никольская 1990: *Никольская Т.Л.* К вопросу о русском экспрессионизме // Тыняновский сборник: Четвертые Тыняновские чтения. Рига, 1990. С. 173–180.
- Никольская 2000: *Никольская Т.Л.* «Фантастический город»: Русская культурная жизнь в Тбилиси (1917–1921). М., 2000.
- Обатнин 2016: *Обатнин Г.В.* К изучению малых поэтов модернизма // *Scando-Slavica*. 2016. Vol. 62. Iss. 1. Р. 100–133.
- Обатнина 1998: *Обатнина Е.Р.* «Серапионовы братья»: Хроника творческой деятельности (1921–1926) // «Серапионовы братья» в собраниях Пушкинского дома: Материалы. Исследования. Публикации / Авторы-составители Т. А. Кукушкина, Е. Р. Обатнина. СПб., 1998. С. 111–144.
- Одесский 2010: *Одесский М.* Топоним «Гринок» в цикле М. А. Кузмина «Форель разбивает лед» // От Кибирова до Пушкина: К 60-летию Н. А. Богомолова. М., 2010. С. 341–348.
- Оксман 1932: «Русская воля», банки и буржуазная литература / Публ. Ю. Г. Оксмана // *Литературное наследство*. 1932. Т. 2. С. 165–186.
- Орлов 1972: *Орлов В.Н.* Александр Блок о начинающих поэтах // *День поэзии*. М., 1972. С. 273–274.
- Павлова 2014: *Павлова М.М.* Первая мировая война в публицистике Федора Сологуба // *Политика и поэтика: Русская литература в историко-культурном контексте Первой мировой войны: Публикации, исследования и материалы*. М., 2014. С. 15–29.
- Павлова 1991: *Павлова Т.В.* Оскар Уайльд в русской литературе (конец XIX — начало XX в.) // На рубеже XIX и XX веков: Из истории международных связей русской литературы: Сб. научных трудов / Отв. ред. Ю. Д. Левин. Л., 1991. С. 77–128.
- Панова 2005: *Панова Л.Г.* «Александрийские песни» Михаила Кузмина: Гомоэротический сценарий // *Wiener Slawistischer Almanach*. 2005. Bd. 62. S. 203–225.
- Панова 2006: *Панова Л.Г.* Русский Египет: Александрийская поэтика Михаила Кузмина: В 2 кн. М., 2006.
- Панова 2013а: *Панова Л.Г.* Cherchez la Femme: Лев Толстой в прозе Михаила Кузмина // Лев Толстой в Иерусалиме. Материалы международн. научн. конференции «Лев Толстой: После юбилея» (Иерусалим, 24–26 окт. 2011 г.) / Сост. Е. Д. Толстая, предисл. В. Паперного. М., 2013. С. 354–379.
- Панова 2013б: *Панова Л.Г.* Портрет нумеролова в «Прогулках, которых не было», или Хлебников глазами Кузмина // *Девятая международная Летняя школа по русской литературе*. СПб., 2013. С. 100–112.
- Панова 2014: *Панова Л.Г.* М. А. Кузмин: Несоветский писатель в советском окружении // *Русская литература XX века: 1930-е – сер. 1950-х гг.: В 2 т. / Под ред. М. Липовецкого и др.* М., 2014. Т. 2. С. 23–47.
- Панова 2017а: *Панова Л.Г.* «Форель разбивает лед» (1927): Диалектика любви. Статья 4. О балладе и балладности // М. Л. Гаспаров: О нем. Для него / Сост. М. Тарлинской. Под ред. М. Акимовой и М. Тарлинской. М., 2017. С. 587–630.

- Панова 2017b: *Панова Л. В.* Война полов, гомосексуальное письмо и (пост-)советский литературный канон: «Форель разбивает лед» (1927) // *Russian Literature*. 2017. Vol. 87–89. P. 61–122.
- Панова 2017c: *Панова Л. Г.* Сюжет как металитературный ребус: Михаил Кузмин — забытый провозвестник модернистской прозы // *Сюжетология и сюжетография*. 2017. № 1. С. 79–149.
- Панова 2017d: *Панова Л. Г.* Дискурс «вещелюбия» в Серебряном веке: Заметки о Кузмине, Ахматовой и Мандельштаме // *Эткиндовские чтения VIII, IX: По материалам конференций 2015, 2017 гг. «Там, внутри», «Свое, чужое слово»* / [Сост. В. Е. Багно, М. Э. Эткинд, предисл. В. Е. Багно]. М., 2017. С. 212–264.
- Панова 2017e: *Панова Л. Г.* Мнимое сиротство: Хлебников и Хармс в контексте русского модернизма. М., 2017.
- Паперно 1992: *Паперно И.* Пушкин в жизни человека Серебряного века // *Cultural Mythologies of Russian Modernism: From the Golden Age to the Silver Age* / Ed. by B. Gasparov, R. P. Hughes, and I. Paperno. Berkeley, Los Angeles, Oxford, 1992. P. 19–51.
- Паперный 2020: *Паперный В. З.* Культура Два. 5-е изд. М., 2020.
- Парнис 1990: *Парнис А. Е.* Хлебников в дневнике М. А. Кузмина // *Михаил Кузмин и русская культура XX века: Тезисы и материалы конференции 15–17 мая 1990 г. Л., 1990*. С. 156–165.
- Пахомова 2017a: *Пахомова А. С.* Литературное объединение эмоционалистов: История, поэтика, проблемы текстологии. ВКР на соиск. степени магистра филологии. СПб.: СПбГУ, 2017.
- Пахомова 2017b: *Пахомова А. С.* Стратегии репрезентации литературной группы (на примере объединения эмоционалистов) // *Летняя школа по русской литературе*. 2018. Т. 12. №. 2. С. 134–151.
- Перхин 2002: *Перхин В. В.* Союз деятелей искусства и его литературная курия (1917–1918 гг.): Из хроники событий // *Из истории литературных объединений Петрограда-Ленинграда 1910–1930-х годов: Исследования и материалы: [В 2 кн.]* / Отв. ред. В. П. Муромский. СПб., 2002. Кн. 1. С. 47–124.
- Перцов 1976: *Перцов В. О.* Маяковский: Жизнь и творчество. 3-е изд. М., 1976.
- Петровский 1927: *Петровский М. А.* Морфология новеллы // *Ars Poetica: Сб. статей*. М., 1927. С. 69–100.
- Пироговская 2018: *Пироговская М. М.* Миазмы, симптомы, улики: Запахи между медициной и моралью в русской культуре второй половины XIX века. СПб., 2018.
- Плаггенборг 2000: *Плаггенборг Шт.* Революция и культура: Культурные ориентиры в период между Октябрьской революцией и эпохой сталинизма / Пер. с нем. И. Каргашевой. СПб., 2000.
- Приходько 2013: *Приходько И. С.* Александр Блок и Первая мировая война (1914–1915) // *Русская публицистика и периодика эпохи Первой мировой войны: Политика и поэтика: Исследования и материалы*. М., 2013. С. 191–208.
- Пумпянский 1935: *Пумпянский Л. В.* Очерки по литературе первой половины XVIII века // XVIII век: Сб. статей и материалов. Л., 1935. Т. 1. С. 83–102.
- Пурин 2010: *Пурин А. А.* Листья, цвет и ветка: О русской поэзии XX века. СПб., 2010.
- Ратгауз 1992: *Ратгауз М. Г.* Кузмин — кинозритель // *Киноведческие записки*. 1992. № 13. С. 52–86.
- Рейтблат 2001: *Рейтблат А. И.* Как Пушкин вышел в гении (О литературной репутации Пушкина) // *Рейтблат А. И. Как Пушкин вышел в гении: Историко-социологические очерки о книжной культуре Пушкинской эпохи*. М., 2001. С. 51–69.

- Рогожкин 1958–1960: *Рогожкин Н. П.* Литературно-художественные альманахи и сборники: Библиографический указатель: [В 4 т.] М., 1958–1960.
- Селезнев 1989: *Селезнев Л.* Михаил Кузмин и Владимир Маяковский // Вопросы литературы. 1989. № 11. С. 66–87.
- Сендерович, Шварц 2012: *Сендерович С. Я., Шварц Е. М.* Кукольная театральность мира: К характеристике Серебряного века. (Опыт феноменологии одной культурной эпохи) // Сендерович С. Я. Фигура сокрытия: Избранные работы: [В 2 т.]. М., 2012. Т. 1. С. 541–596.
- Слезкин 2019: *Слезкин Ю. Л.* Дом правительства: Сага о русской революции. М., 2019.
- Смирнова 1963: *Смирнова Н. И.* Советский театр кукол. 1918–1932. М., 1963.
- Смирнова 2003: *Смирнова Т. М.* «Бывшие люди» Советской России: Стратегии выживания и пути интеграции. 1917–1936 годы. М., 2003.
- Смолярова 2005: *Смолярова Т. И.* Пиндар и Мандельштам // Toronto Slavic Quarterly. 2005. № 13. Summer. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/13/smolyarova13.shtml>.
- Соболев 2017: *Соболев А. Л.* Тургенев и тигры: Из архивных разысканий о русской литературе первой половины XX века. М., 2017.
- Солнцева 2017: *Солнцева Н. М.* Репутация куклы. М., 2017.
- Стейнберг 2018: *Стейнберг М. Д.* Великая русская революция: 1905–1921 / Пер. с англ. Н. Эдельмана. М., 2018.
- Сушко 2017: *Сушко Е. Л.* Уайльдковский миф в русской литературе Серебряного века. Дисс. ... канд. филол. наук. Архангельск, 2017.
- Тарановский 2000: *Тарановский К. Ф.* Зеленые звезды и поющие воды в лирике Блока // Тарановский К. Ф. О поэзии и поэтике / Сост. М. Л. Гаспаров. М., 2000. С. 330–324.
- Терехина 2009: *Терехина В. Н.* Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века: Генезис. Историко-культурный контекст. Поэтика. М., 2009.
- Тименчик 1977а: *Тименчик Р. Д.* Заметки об акмеизме (II) // Russian Literature. 1977. Vol. V. Iss. 3. P. 281–300.
- Тименчик 1977б: *Тименчик Р. Д.* По поводу Антологии петербургской поэзии эпохи акмеизма // Russian Literature. 1977. Vol. 5. Iss. 4. P. 315–323.
- Тименчик 1981а: Блок и «молодые поэты» / Публ. и коммент. Р. Д. Тименчика // Литературное наследство. М., 1981. Т. 92: Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 4. С. 549–556.
- Тименчик 1981б: Блок и журнал «София» / Публ. и коммент. Р. Д. Тименчика // Литературное наследство. М., 1981. Т. 92: Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 4. С. 556–559.
- Тименчик 1989: *Тименчик Р. Д.* Анна Ахматова: 1922–1966 // Ахматова А. А. После всего: В 5 кн. / Предисл. Р. Д. Тименчика. Сост. и примеч. Р. Д. Тименчика и К. М. Поливанова. М., 1989. С. 3–17.
- Тименчик 2017: *Тименчик Р. Д.* Подземные классики: Иннокентий Анненский. Николай Гумилев. М., 2017.
- Тименчик 2018: *Тименчик Р. Д.* История культа Гумилева. М., 2018.
- Тименчик, Топоров, Цивьян 1978: *Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В.* Ахматова и Кузмин // Russian Literature. 1978. Vol. 6. Iss. 3. P. 213–305.
- Тимофеев 1990: *Тимофеев А. Г.* «Память» и «археология» — «реставрация» в поэзии и «пристрастной критике» М. А. Кузмина // Уч. зап. Тартуского университета. Тарту, 1990. Вып. 881. А. Блок и русский символизм: Проблемы текста и жанра (Блоковский сборник: X). С. 101–116.



- Тимофеев 1991a: *Тимофеев А. Г.* Неопубликованная пьеса М. А. Кузмина «Соловей» // *Русская литература*. 1991. № 4. С. 168–169.
- Тимофеев 1991b: *Тимофеев А. Г.* Михаил Кузмин и издательство «Петрополис» (Новые материалы по истории «русского Берлина» // *Русская литература*. 1991. № 1. С. 189–204.
- Тимофеев 1992: *Тимофеев А. Г.* Был ли разут «Кот в сапогах»? // *Всемирное слово*. 1992. №. 2. С. 37–40.
- Тимофеев 1994a: *Тимофеев А. Г.* Материалы М. А. Кузмина в Рукописном отделе Пушкинского Дома (Некоторые дополнения) // *Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1991 год*. СПб., 1994. С. 52–62.
- Тимофеев 1994b: *Тимофеев А. Г.* Семь набросков к портрету М. Кузмина // *Кузмин М. А. Арена: Избранные стихотворения* / Сост., вступ. ст., подгот. текста, коммент. А. Г. Тимофеева. СПб., 1994. С. 5–38.
- Тимофеев 1994c: *Тимофеев А. Г.* Примечания // *Кузмин М. А. Театр: В 4 т. (В 2 кн.)* / Сост, примеч., ст. А. Г. Тимофеева. Под ред. В. Маркова и Ж. Шерона. Oakland: Berkeley Slavic Specialties, 1994. Т. 4 (Кн. 2). С. 299–412.
- Тимофеев 1997: *Тимофеев А. Г.* Вокруг альманаха «Абраксас»: (Из материалов к истории издания) // *Русская литература*. 1997. № 4. С. 190–205.
- Тимофеев 2007: *Тимофеев А. Г.* «...У дорогих моему сердцу немцев...»: Материалы к библиографии прижизненных немецких изданий М. Кузмина // *Русская литература*. 2007. № 1. С. 183–203.
- Тихвинская 2005: *Тихвинская Л. И.* Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: Кабаре и театры миниатюр в России. 1908–1917. М., 2005.
- Топоров 1994: *Топоров В. Н.* О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах // *История культуры и поэтика*. М., 1994. С. 11–52.
- Уварова 2012: *Уварова И.* Вертеп: Мистерия Рождества. М., 2012.
- Ушакин 2020: *Ушакин С.* Медиум для масс — сознание через глаз: Фотомонтаж и оптический поворот в раннесоветской России. М., 2020.
- Федоров 1972: *Федоров А. В.* Театр Блока и драматургия его времени. Л., 1972.
- Фицпатрик 2005: *Фицпатрик Ш.* Срывайте маски! Идентичность и самозванство в России XX века / Пер. с англ. Л. Ю. Пантиной. М., 2005.
- Фрейденберг 1998: *Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности. 2-е изд., испр и доп. М., 1998.
- Харджиев 1958: *Харджиев Н. И.* Заметки о Маяковском // *Литературное наследство*. М., 1958. Т. 65: Новое о Маяковском. С. 397–430.
- Харер 1990: *Харер К.* «Крылья» М. А. Кузмина как пример «прекрасной ясности» // *Михаил Кузмин и русская культура XX века: Тезисы и материалы конференции 15–17 марта 1990 г.* Л., 1990. С. 37–38.
- Харер 1992: Харер К. «Верчусь, как ободранная белка в колесе»: Письма Михаила Кузмина к Я. Н. Блоху (1924–1928) // *Шестые Тыняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения*. Рига; М., 1992. С. 222–242.
- Хархордин 2018: *Хархордин О. В.* Обличать и лицемерить: Генеалогия российской личности. Изд. 2-е., доп. тираж. СПб., 2018.
- Хеллман 2016: *Хеллман Б.* Сказка и быль: История русской детской литературы / Авториз. пер. с англ. О. Бухиной. М., 2016.
- Хуттунен 2007: *Хуттунен Т.* Имажинист Мариенгоф: Денди. Монтаж. Циники. М., 2007.
- Цивьян 1983: *Цивьян Ю. Г.* Становление понятия монтажа в русской киномысли. 1986–1917 гг. Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. Л., 1983.



- Чуйкина 2006: *Чуйкина С. А.* Дворянская память: «Бывшие» в советском городе (Ленинград, 1920–30-е годы). СПб., 2006.
- Шатова 1999: *Шатова И. Н.* Проблема органичного и формального в оценке эмоционалистской критики М. Кузмина // *Культура народов Причерноморья*. 1999. № 6. С. 241–247.
- Шатова 2002: *Шатова И. Н.* М. Кузмин и русский эмоционализм 1920-х годов (проблема преодоления кризиса искусства). Дисс. ... канд. филол. наук. Симферополь, 2000.
- Шатова 2003: *Шатова И. Н.* Русские эмоционалисты и немецкие экспрессионисты в борьбе против формализма и механизации жизни и искусства // *Россия и Запад: диалог культур: Сборник статей 10-й юбилейной международной конференции в МГУ 28–30 ноября 2003 г.: В 2-х ч. М., 2004. Вып. 12. Ч. 2. С. 397–410.*
- Шатова 2005а: *Шатова И. Н.* Осмысление проблемы эмоционального восприятия и воздействия в творчестве М. Кузмина и эмоционалистов // *Диалектика рационального и эмоционального в искусстве слова*. Волгоград, 2005. С. 272–277.
- Шатова 2005b: *Шатова И. Н.* Эмоционализм как культурный феномен в русской литературе 1920-х годов // *Русская литература XX века: типологические аспекты изучения: X Шешуковские чтения*. 2005. Т. 2. С. 699.
- Шерон 2004: *Шерон Дж.* Михаил Кузмин и кукольный театр: Хроника одного интереса // *Кукарт*. 2004. № 9. С. 46–48.
- Шестакова 2006: *Шестакова М. А.* Становление поэтики русского экспрессионизма в литературе 1900–1920х гг. Дисс. ... канд. филол. наук. Самара, 2016.
- Шмаков: 1972: *Шмаков Г. Г.* Блок и Кузмин (Новые материалы) // *Блоковский сборник: Труды Второй научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества А. А. Блока*. Тарту, 1972. С. 341–364.
- Шошин 2002: *Шошин В. А.* Литературное объединение «Содружество» // *Из истории литературных объединений Петрограда-Ленинграда 1910–1930-х годов: Исследования и материалы: [В 2 кн.] / Отв. ред. В. П. Муромский*. СПб., 2002. Кн. 1. С. 281–326.
- Шруба 2004: *Шруба М.* Литературные объединения Москвы и Петербурга 1890–1917 годов: Словарь. М., 2004.
- Шулык 2009: *Шулык П. Л.* Группа «Серапионовы братья» в контексте литературной эпохи 20-х годов. Каменец-Подольский, 2009.
- Шумихин 1990: *Шумихин С. В.* Роман с газетой: Е. М. Кузнецов на страницах дневника М. А. Кузмина // *Михаил Кузмин и русская культура XX века: Тезисы и материалы конференции 15–17 мая 1990 г. Л., 1990. С. 139–145.*
- Шумихин 2015: *Шумихин С. В.* Роман с газетой: Е. М. Кузнецов на страницах дневника М. А. Кузмина // *Михаил Кузмин: Литературная судьба и художественная среда / Под ред. П. В. Дмитриева и А. В. Лаврова*. СПб., 2015. С. 203–225.
- Энгельштейн 1996: *Энгельштейн Л.* Ключи счастья: Секс и поиски путей обновления России на рубеже XIX–XX вв. М., 1996.
- Янгфельдт 2009: *Янгфельдт Б.* Ставка — жизнь: Владимир Маяковский и его круг / Пер. со шведск. А. Лавруши и Б. Янгфельдта. М., 2009.
- Anemone, Martynov 1986: *Anemone A., Martynov I.* Towards the history of Leningrad Avant-Garde: «The Ring of Poets» // *Wiener Slawistischer Almanach*. 1986. Bd. 17. P. 131–148.
- Bobilevich 2008: *Bobilevich G.* Ольфакторная эстетика Михаила Кузмина // *Russian Literature*. 2008. Vol. LXIV. Iss. 1. P. 1–17.

- Bogomolov, Malmstad 1999: *Bogomolov N., Malmstad J. E. Mikhail Kuzmin: A Life in Art*. Cambridge; London, 1999.
- Cheron 2002: *Cheron G.* Михаил Кузмин и кукольный театр: Хроника одного интереса // *Marionette theater of the Symbolist era / Ed. by K. Tribble*. Lewiston etc., 2002. P. 265–280.
- Curtius 1953: *Curtius E. R.* European literature and the Latin middle ages. New York, 1953.
- Duzs 1996: *Duzs E. B.* Fragmentariness as unity: Mixail Kuzmin's aesthetics. Ohio State University, 1996.
- Friedman 2007: *Friedman I.* Balfour Declaration // *Encyclopaedia Judaica*. 2<sup>nd</sup> ed. Thomson Gale, 2007. Vol. 3: Ba–Blo. P. 85–89.
- Gasparov 1992: *Gasparov B.* The «Golden Age» and Its Role in the Cultural Mythology of Russian Modernism // *Cultural Mythologies of Russian Modernism: From the Golden Age to the Silver Age / Ed. by B. Gasparov, R. P. Hughes, and I. Paperno*. Berkeley, Los Angeles, Oxford, 1992. Pp. 1–16.
- Harer 1993: *Harer K.* Michail Kuzmin: Studien zur Poetik der fruhen und mittleren Schaffensperiode. München, 1993.
- Hellman 2009: *Hellman B.* Реймский собор разрушен! Об одном мотиве в русской литературе времен Первой мировой войны // *Hellman B.* Встречи и столкновения: Статьи по русской литературе. Helsinki, 2009. С. 30–42 (*Slavica Helsingiensia*. 36).
- Hellman 2018: *Hellman B.* Poets of Hope and Despair: The Russian Symbolists in War and Revolution, 1914–1918. Second Revised Edition. Leiden; Boston, 2018 (*Russian History and Culture*. Vol. 21).
- Hughes 1992: *Hughes R. P.* Pushkin in Petrograd, February 1921 // *Cultural Mythologies of Russian Modernism: From the Golden Age to the Silver Age / Ed. by B. Gasparov, R. P. Hughes, and I. Paperno*. Berkeley, Los Angeles, Oxford, 1992. P. 204–213.
- Kalb 2008: *Kalb J. E.* Russia's Rome: Imperial Visions, Messianic Dreams, 1890–1940. University of Wisconsin Press, 2008.
- Kleberg 1979: *Kleberg L.* “People's Theater” and the Revolution: *On the History of a Concept Before and After 1917* // *Art, Society, Revolution. Russia 1917–1921 / Ed. by Nils Åke Nilsson*. Stockholm, 1979. P. 179–197.
- Malmstad 1977: *Malmstad J. E.* Mixail Kuzmin: A Chronicle of His Life and Times // Кузмин М. А. Собрание стихов: [В 3 т.]. München, 1977. Т. 3. С. 7–319.
- Malmstad 1989: *Malmstad J. E.* «You must remember this»: Memory's Shorthand in a Late Poem of Kuzmin // *Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin / Ed. by J. E. Malmstad*. Wien, 1989. P. 115–140.
- Panova 2011: *Panova L.* A Literary Lion Hidden in Plain View: Clues to Mikhail Kuzmin's “Aunt Sonya's Sofa” and “Lecture by Dostoevsky” // *The Many Facets of Mikhail Kuzmin / Кузмин многогранный / Ed. by L. Panova et al.* Bloomington, 2011. P. 89–139.
- Rosenwein 2006: *Rosenwein B. H.* Emotional communities in the early Middle Ages. Ithaca; London, 2006.
- Smith 2017: *Smith S. A.* Russia in revolution: An empire in crisis, 1890 to 1928. Oxford, 2017.
- Stites 1988: *Stites R.* Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution. New York, Oxford, 1989.
- Walker 2005: *Walker B.* Maximilian Voloshin and the Russian literary circle: Culture and survival in revolutionary times. Bloomington; Indianapolis, 2005.

## KOKKUVÕTE

### Mihhail Kuzmini kirjanikustrateegia ja kirjanduslik reputatsioon varasel nõukogude perioodil (aastatel 1917–1924)

Väitekiri käsitleb Mihhail Kuzmini esimeste revolutsioonijärgsete aastate kirjanduslikku reputatsiooni ja kirjanikustrateegiat. Selle ajavahemiku valikut selgitatakse asjaoluga, et kaasaegne kirjandusteadus ei ole Kuzmini nimetatud aastate loomingule piisavalt tähelepanu pööranud, mille põhjustena võib välja tuua säilinud allikate vähesuse ja dokumentaalsete tõendite peaaegu täieliku puudumise.

Uurimustöö hõlmab perioodi alates aastast 1917, mil Kuzmin, kes varem oli tuntud oma apoliitilise esteedi reputatsiooni poolest, tervitas rõõmuga veebruarirevolutsiooni, lõi mõned sellele pühendatud teosed ning astus kunstiiliitudesse, kuni aastani 1924, mil paljud kirjaniku algatused ebaõnnestusid ning ta ise osutus praktiliselt kirjandusprotsessist eemale tõrjutuks. Nimetatud perioodil pidid toimuma sündmused, mis viisid Kuzmini kirjanikumaine järsule purunemisele. Väitekirjas käsitletakse mõningaid sžžeesisid ja analüüsitakse tekstide näitamaks, milliseid tõuse ja mõõne elas üle Kuzmin, kuidas ta püüdis kohaneda uue reaalsusega ja miks tema nimetatud perioodi alguses edukad olnud strateegiad lõpuks läbi kukkusid.

Uurimuse eesmärgiks on kirjeldada Kuzmini kirjandusliku reputatsiooni ja kirjanikustrateegia dünaamikat. Selleks suunatakse Abram Reitblati ja Nikolai Bogomolovi eeskujul tähelepanu fookus autori loomingu retseptisioonilt tema strateegiale – oma reputatsiooni kindlustamiseks ette võetud tegevustele. Selgitatakse autori erinevate tegude motiive, kasutati Pierre Bourdieu’ ”praktilise loogika” teoreetilist konstruktsiooni, mis eristab igas sotsiaalses tegevuses peituvat välist pragmaatilist ja varjatud sümboolset põhjust. Selline konstruktsioon võimaldab tegutseva subjekti konkreetsete tegevuste analüüsimisel vältida skematiseerimist ja võtta arvesse erinevaid motiive. Selleks, et oleks võimalik kirjeldada subjekti tegevusi dünaamikas, kasutati teist Pierre Bourdieu’ sotsioloogiaalast mõistet *illusio*, mis tähendab võimet praktilise loogika raames tegutsedes alateadlikult valida antud trajektoori tingimustes parimad sotsiaalsed tegevused.

Uurimustöö teiseks tugikontseptsiooniks sai revolutsiooni poolt kujundatud uute identsuste idee. 1917. aasta sündmused muutsid sotsiaalseid ja kultuurilisi maastikke, asetades endise impeeriumi silmitsi uute reaalsustega kohanemise vajadusega. Kuna kirjaniku reputatsiooni kujunemise mõistmiseks on oluline analüüsida palju laiemat konteksti, siis on väitekirja mõnedes sžžeedes kaasatud täiendav instrument – ajastu diskursiivsed praktikad, mille abil esile tõsta Kuzmini individuaalse trajektoori lähenemis- ja lahknevuspunktid mastaapsete sotsiaalsete protsessidega.

Väitekirjal on järgmised eesmärgid: kirjeldada Kuzmini kirjandusliku reputatsiooni eripära; anda ettekujutus tema ühiskondlik-poliitiliste positsioonide

dünaamikast esimestel revolutsioonijärgsetel aastatel ja selle mõjust autori loomingule; valgustada Kuzmini tegevust nimetatud perioodil, pöörates erilist tähelepanu tema koostööle organisatsioonide ja liitudega.

Esimeses peatükis **”Kuzmini kirjandusliku maine iseärasused (aastatel 1906-1924)”** on väitekirja pealkirjas valitud kronoloogiast väljumine tingitud püüdest iseloomustada kirjaniku reputatsiooni alates selle tekkimisest. Autori üldisest retseptsioonist tõstetakse esile selle püsiv tuum – Kuzmini tardunud, väljakujunenud kuvand, mille poole nii kriitikud kui kirjanik ise paljude aastate jooksul pöördusid. Alapeatükis 1.1 piiritletakse selle staatilise reputatsiooni ulatust ja näidatakse, kuidas see aastatel 1900-1910 kujunes. Kuzmini kiire tõus ja tema tuntuse kindlustamine sai toimuda seetõttu, et antud perioodil arenesid tema reputatsioon ja kirjanduslik strateegia ühes suunas, mis viis tervikkuvandi kiire kinnistumiseni. Alapeatükis 1.2 analüüsitakse, miks Kuzmin otsustas 1910ndate aastate alguses loobuda väljakujunenud modernisti reputatsioonist ja sai populaarsete ajalehtede ning ajakirjade autoriks. Püüdes laiendada oma auditooriumit, loob Kuzmin tavalugeja jaoks arusaadavamalt proosat (anekdoot ja novell) ning vormib isiklikku loomingulisemat meetodit, milles süžeele lihtsuse taga võib näha ühiskonnas toimivas osalemist. Selle tendentsi kujunemisel mängis olulist rolli kogumik *”Sõjajutud”* (v. k. *Военные рассказы*) (1915). Nendel aastatel vormub Kuzmini esteetiline süsteem, milles asuvad kesksel kohal kunsti sõltumatus välisest sunnist ja kirjaniku orgaaniline seos oma ajastuga. See strateegia ei leidnud poolehoidu ja kutsus esile kriitika Kuzmini uute teoste suhtes, kuid olles samal ajal tugevdatud tähelepanust futurismi poetikale, viib veebruarirevolutsiooni omaksvõtmiseni kirjaniku poolt.

Teises peatükis **”Kuzmin 1917. aastal: ühiskondlik-kirjanduslik positsioon ja poetika”** peatutakse autori 1917. aasta loomingul: revolutsiooniteemalistel luuletustel ja oodil *”Vaenulik meri”* (v. k. *Враждебное море*). Nende tekstide analüüs võimaldab aru saada sellest, et 1917. aastal huvitub Kuzmin järjest rohkem avangardistlikust poetikast, samal ajal kui tema ühiskondlik-poliitilise positsiooni kujunemisele avaldavad mõju liberaalse intelligentsi demokraatlikud meeleolud. Veebruarisündmusi seostas Kuzmin esimese maailmasõja lõppemise lootusega, millele on pühendatud ood *”Vaenulik meri”*. Kuzmini revolutsiooniline entusiasm oli seotud nii sõja lõppemise lootuse kui futuristliku kunsti aktiveerumisega, mis avas uued loomingulised võimalused. Siiski ei kestnud see entusiasm kaua ja juba 1917. aasta lõpuks hakkab Kuzmini pettumus uues korras kasvama.

Kolmas peatükk **”Uue strateegia otsingud (aastad 1917-1921)”** keskendub kirjaniku loomingulise kriisi ja revolutsioonijärgse tegelikkuse mitteomaksvõtmise perioodile. Selle protsessi erinevaid avaldumisviise vaadeldakse peatüki neljas alapeatükis. Esimene neist räägib lühikesest perioodist, mil kirjanik tegi koostööd nõukogude teatriga. Kirjeldatakse nii Kuzmini vahetut tööd teatril, kui ka teatri kriitilist lahtimõtestamist artiklites ja retsensioonides. Kirjanikku köitsid laste- ja nukuteater, mis andsid võimaluse mõjutada kõige vastuvõtlikumat auditooriumit ja realiseerida osaliselt oma 1910ndate aastate ideid. Teises alapeatükis vaadeldakse näidendi *”Mary teisipäev”* (v. k. *Втор-*

ник Мэри) loomelugu ja poeetikat. Selle teose mõistmiseks on vaja võtta arvesse erinevaid mõjusid: 1917. aasta revolutsiooniline lüürika, kinematograafia võtted ning modernistlik alltekst. Näidendis "Mary teispäev" vormub Kuzmini 1910-1920ndate aastate loomingu keskne idee – inimese kaitsetus saatusega silmitsi seistes, mis avaldub nukuteatri metafooris. Alapeatükis 3.3 näidatakse, et nukkude teemast saab autori jaoks vahend, mille kaudu ta väljendab oma suhtumist elusse Venemaal. Alapeatükis 3.4 kirjeldatakse kahte Kuzminile omast 1910-1920ndate praktikast. Esimene neist on 1917. aastal loodud tekstide avaldamine ja nende taasavaldamine mõned aastad hiljem, millega kaasneb teoste pragmaatika muutumine. Eemaldades ajatähised, muutis Kuzmin tekstid, mis olid algselt loodud vastukajaks kaasaja sündmustele, fantaasiaks. Teine praktika oli Kuzmini jaoks revolutsioonilise tegelikkusega seostuvate avangardistliku poeetika elementide kasutamine selle tegelikkuse diskrediteerimiseks. Tehakse järeldus, et autori peamiseks strateegiaks esimestel revolutsioonijärgsetel aastatel oli lahti ütlemine revolutsiooni omaksvõtmiseni viinud eelmise perioodi strateegiatest.

Neljas peatükk "**Kuzmini osalemine kirjanduslikes rühmitustes ja liitudes**" koosneb kahest süžeeiliinist. Noorte luuletajate ringi "Marseille madrused" ajaloo analüüs aitab määratleda Kuzmini suhtumist kirjanike rühmitustesse. Olles tuntud oma skepsise poolest kirjanduskoolkondadesse, nägi Kuzmin neist kasu olevat vaid juhtudel, kui koolkond ühendas kirjanikke tehnilises mõttes ja ei püüdnud neis kujundada ühesugust maailmavaadet. "Madrustest" sai ringi organiseerimise nurjumise kogemus: vaatamata deklareeritud iga üksiku poeedi vabadusele, keskenduti tegelikkuses Kuzmini loomingule, mida kasutati 1917. aastal üle elatud languse järel enda reputatsiooni kindlustamiseks. Teine süžeeiliin on kirjaniku osalemine ülevenemaalise luuletajate liidu Petrogradi osakonnas. Selgitatakse välja üks diskursiivsetest praktikatest, mis määras liidu tegevuse ja avaldas vahetut mõju Kuzmini reputatsioonile. 1920ndateks aastateks küpsenud ülesanne uue kultuuri ehitamisest viis selleni, et kirjanikud tahtsid taastada revolutsioonijärgse kirjanduse seose revolutsioonielisega. See suund oli luuletajate liidu olemuse alus. Kuzmini autoriteedi tõusu kindlustas mitme faktori kokkulangemine: revolutsioonielsete aegade diskursiivsete praktikate rolli tugevnemine, autori 15. kirjandusliku tegevusaasta täitumine 1920. aastal ning Puškini päevade tähistamine Petrogradis 1921. aastal. Nende asjaolude tulemusena vormus Kuzmini uus reputatsioon – Puškini traditsioonide järgija vene kirjanduses, kes suudab ära hoida lõhe mineviku ja tuleviku vahel ning kindlustada kultuuri arengu järjepidevuse.

Viimases peatükis "**Kirjandusliku maine tõus ja mõõn (1922. – 1924. aastad)**" kirjeldatakse perioodi, millele Kuzmin läks vastu tuntud kirjanikuna, kuid mille ta läbis väljatõugatu staatuses. Kriitikakogumiku "Konventsionaalsused" (v.k. *Условности*) (1923) neljanda osa analüüs aitab mõista, et emotsionalismi esteetika, mida Kuzmin 1920ndate aastate alguses arendas, jätkas tema 1910ndate aastate ideid kunsti sõltumatusest ja selle orgaanilisest seosest kaasajaga. Need ideed olid poleemika eesmärgil suunatud nii kirjaniku kohustusliku ajakohasuse diskussioonide vastu, mis hoogustusid

nõukogude ajakirjanduse lehekülgedel, kui ka üksikute kirjanduslike rühmituste esteetika vastu. Kuzmin lõi emotsionalismi nagu oma isiklikku revolutsioonilise kunsti redaktsiooni, mis oli vormilt kaasaegne ja täidetud ajastu vaimuga. Kuzmini strateegia elas üle järjekordse muutuse: 1910ndate aastate ideedest lahti ütlemise asemele tuli nende ümbermõtestamine ja katse lõimuda aktuaalsesse poleemikasse. Kuid 1922.-1923. aastal toimus kultuuripoliitikas järsk kursimuutus – partei hakkas piirama loomingulist vabadust. Ühe luuletajate liidu diskursiivse praktika muutumise näitel näidatakse, et 1923. aasta kultuuriliste protsesside järsk muutus langes kokku mitmete Kuzmini isiklike ebaõnnestumistega ja tõi kaasa tema autoriteedi languse. Kirjanik kuulutati taas "vanamoodsaks", keda uus kultuur ja ühiskond ei vaja. Järk-järguline väljatõrjutus nii trükisõnast kui aktuaalsest kirjanduselt oli hoopis, millest Kuzmin ei toibunud.

**Järelduses** tehakse kokkuvõtte uurimustöö tulemustest. Läbiviidud uurimus näitab erilise kirjandusliku reputatsiooni kujunemise juhtu, mis – olles kinnistunud autori loomingu varajases etapis – domineerib tema järgnevate aastate reputatsioonis. Näidatakse, et seda reputatsiooni kasutatakse mõnikord autori autoriteedi tõstmise, aga mõnikord selle diskrediteerimise instrumendina. Näidatakse, et diskursiivsetel praktikatel on kirjaniku reputatsioonile ja strateegiale tugev mõju.

Uurimustöö võimaldab esile tõsta autori kaks reputatsiooni tõusuperioodi: 1900-1910ndad ja 1920.-1921. aa., mil Kuzmini reputatsioon arenes kooskõlas tema autoristrateegiaga, ning kaks langusperioodi: 1910ndate ja 1920ndate aastate keskpaik, kui reputatsioon pöördus autori vastu. Kuzmini peamised trajektoorid revolutsioonijärgsel ajal olid olemasoleva korra omaksvõtt, mis vaheldus keeldumisega üldistest hoiakutest, jäädes kindlaks enda kunstikontseptsioonile. Läbiviidud uurimustöö näitab ühte võimalust kunstitegelaste adapteerumisel uute kultuuriliste tingimustega 20. sajandil ja toob selgust perioodi, mida Kuzmini biograafias on paljude aastate vältel kõige vähem uuritud.



## ABSTRACT

### Writing Strategy and Literary Reputation of Mikhail Kuzmin in Early-Soviet Period (1917–1924)

The current thesis deals with the literary reputation and writer strategy of Mikhail Kuzmin. It focuses on the first post-revolution years, the little-known period of Kuzmin's life and works. There are a lot of research works focused on different periods of Kuzmin's life and creation but the turn of 1910–1920 has not been sufficiently studied yet. One of the main reasons for this underdevelopment of the topic is a lack of historical sources, such as diaries, letters, documents, etc. related to this period.

Mainly, the period chosen for this study covers time since 1917, when Kuzmin previously known as an apolitical esthete, enthusiastically greeted the February Revolution and created several works dedicated to it, also entering artistic unions of a predominantly «left», or *avant-garde* direction. The upper bound of this period is 1924, when many of the Kuzmin's undertakings failed, and he was pushed aside from the literary process. All these events led to a sharp breakdown of Kuzmin's reputation. We analyze individual plots and several texts from this period to show what ups and downs Kuzmin experienced, how he tried to adapt to the new reality, and why his strategies, which were successful at the beginning of the period, failed at the end.

The main goal of this research is to study the dynamics of literary reputation and writer strategy of Kuzmin during the first post-revolution period. These two terms relate to different agents. If *strategy* is a writer's self-presentation to the audience, then *reputation* is a perspective imposed by the audience. Following Abram Reitblat and Nikolai Bogomolov, we focus on the strategy of the author instead of the reputation. In order to analyze the motivation of author we use Pierre Bourdieu's concept of *the logic of practice* to divide a social action into a double background — external pragmatic and hidden symbolic. This allows us to avoid excessive schematism in the analysis of specific actions of the actor and to take into account a variety of motivations. We also employed *illusion*, another concept from Bourdieu's sociology, to describe the actions of an actor in dynamics. This term signifies the ability of an actor operating within the framework of practical logic to choose unconsciously the best trajectories of social action under given conditions.

Another basic concept of our research is the idea of new identities formed by the Russian Revolution. The events of 1917 transformed the social and cultural landscapes significantly, exposed the inhabitants of the former empire to adapt to the changed reality. In order to understand the dynamics of the writer's reputation, it is important to analyze a broader context. In several parts of the work is used an additional theoretical tool — the discursive practices of

this time to highlight the points of convergence and divergence of Kuzmin's individual trajectory with large-scale social processes.

The following goals were set accordingly:

*First*, to identify features of Kuzmin's literary reputation. In particular, this research highlights plotlines and images that were repeated in critical works and traces the dynamics of their change, as well as the author's attitude to them.

*Second*, to give a detailed description of Kuzmin's political position during the Russian revolution and The First World War, too.

*Third*, to describe the dynamics of Kuzmin's reputation in connection with his activity in first post-revolution period. The special attention should be paid to author's participation in different kinds of literary groups.

The first chapter **The Features of Literary Reputation of Mikhail Kuzmin (1906–1924)** goes beyond the selected chronology to analyze the earlier period of the author's reputation. In the perception of the author, we have identified a stable core of his reputation – a petrified, constituted image of Kuzmin, to which critics and the author himself have appealed over the years. Section 1.1 focuses on the core of the Kuzmin's reputation and describes its formation process in 1900 — early 1910<sup>th</sup>. Rise and enhancement of Kuzmin's fame in the early 1910<sup>th</sup> happened because his reputation and writing strategy were developing in the same direction. It led to the rapid consolidation of a recognizable image. Section 1.2 analyzes reasons of Kuzmin decision to abandon the established image. The writer gave up his reputation as a modernist and became an author of popular newspapers and magazines. In an effort to expand his audience, Kuzmin created short stories more understandable to the average reader, and developed his own creative method. There was a lively participation in what is happening in society behind the simplicity of the plots and their interpretation. The collection *War Stories (Voennye rasskazy)* played a significant role in this trend. In the same years, Kuzmin's original aesthetics took shape. The main ideas were the independence of art from external dictate and the organic connection of the writer with his time. On the one hand, this strategy did not gain popularity and caused criticism of Kuzmin's new works, but on the other hand it led the writer to accept the February Revolution reinforced by attention to the poetics of futurism.

The second chapter **Kuzmin in 1917: Social and Literary Position and Poetics** focuses on works written by Kuzmin in 1917. Analysis of his “revolutionary” poems figures out the great influence of Russian avant-garde tradition on Kuzmin. His social and politic position formed under the influence of democratically oriented liberal intelligentsia. Kuzmin believed that the Revolution stopped the First World War. That had been reflected in *The Hostile Sea (Vrazhdebnoe more)* ode. Writer's enthusiasm was attributable to the expectations of peace as well as the intensification of the futuristic art which open the new ways in creativity. But this revival was not long, and already in the fall of 1917 Kuzmin became disillusioned with the new orders.

The third chapter **In Search of New Strategy (1917–1921)** is dedicated to period of Kuzmin's crisis and disappointment in post-revolutionary reality.

Different aspects of this process are studied in four sections of this chapter. Section 3.1 studies Kuzmin's activities in Post-Revolutionary Soviet children's and puppet theaters in 1918–1921. Both Kuzmin's work for the theater and critical understanding of it in articles and reviews are described. Kuzmin followed the main ideas of this time and combined them with his own views on the art. Children and puppet theater gave him an opportunity to influence the audience according to his ideas of 1910<sup>th</sup>. Section 3.2 focuses on the history and poetics of play *Mary's Thursday* (*Vtornik Mery*). The revolutionary lyrics of 1917, cinematographic techniques, as well as modernist overtones should be considered in analyses of this text. It is *Mary's Thursday* when the key principle of Kuzmin's art of 1920<sup>th</sup> took shape into the metaphor of puppet theater, which symbolized the human vulnerability in the face of the fate. Section 3.3. shows how the theme of puppets became the main way to bring Kuzmin's disillusion in post-revolutionary reality. Section 3.4 focuses on two practices Kuzmin used in early 1920<sup>th</sup>. The first was to publication and reprint of some poems, prose, and play that had been created in 1917 four years later, in 1921. Kuzmin changed the pragmatics of these texts. Removing the signs of the times, Kuzmin turned the texts originally responsive to the events of time into fantasies. The second practice was the use of elements of avant-garde poetics, associated with revolutionary reality, to discredit this reality. This chapter concludes that the author's main strategy in the first post-revolutionary years was abandoning the strategy of the previous period that led him to revolutionary enthusiasm.

The fourth chapter, **Mikhail Kuzmin as a Member of Literary Groups and Unions** consists of two topics. The first section analyzes the history of lesser-known literary union *The Sailors of Marseilles* (*Marsel'skie matrosy*). Kuzmin's attitude to literary unions has been specified. He considered literary groups as a commonwealth of independent authors exploiting shared writing techniques. On the other hand, he did not approve ideological unification within such unions. Denying hierarchy in literary groups, Kuzmin strove to create a literary union on an equal footing. He emphasized the individuality of each "sailor" to make it real, but in fact, this union was just adopting Kuzmin's techniques, i. e., it followed the authoritative model. It should be mentioned that the organization of the group was also the Kuzmin's endeavor to assert his literary reputation that was in decline during 1917. Section 4.2 describes the participance of the author in Petrograd branch of the All-Russian Union of Poets. Here, the theory of discursive practices allows to determine the reason for the sharp rise of Kuzmin's reputation in 1920–1921. His practices formed during the pre-revolutionary period contributed to this. The building a new culture matured by the early 1920<sup>th</sup> became one of the key problems of post-revolutionary aesthetics. Some writers wanted to restore the connection between the post-revolutionary and pre-revolutionary literatures, as well as to try to embody this idea in the Union. Kuzmin's authority rose to a high point and peaked as a result of several factors: the increased role of discursive practices of the pre-revolutionary time, the 15th anniversary of his literary

activity, celebrated under the auspices of the Union in 1920, as well as the celebration of the Pushkin Days in Petrograd in 1921. Kuzmin's new reputation was formed: he was believed to be the artistic heir to Pushkin's traditions in Russian literature, capable of preventing the gap between the past and the future.

The fifth chapter, **The Ascent and Decline of Reputation (1922–1924)**, analyzes the period which Kuzmin reached being a famous author but spent as a literary pariah. A crucial source for the analysis is a collection of Kuzmin's critical prose *The Conventionalities (Uslovnosti)* published in 1923 that became the only critical book written by Kuzmin. The key categories of his aesthetics, such as preference of the organic (*emotcional'noye*) creativity over the formal approach, negative relation to formal and technical innovation in poetics, and affirmation of freedom of art, are determined. Growing from Kuzmin's critical position of mid-1910s, all these categories demonstrate the tight integrity of writer's strategy during the years. These ideas were polemically directed both against the discussions about the obligatory actuality of the writer, unfolded in the pages of the Soviet press, and against the aesthetics of individual literary groups. Kuzmin's emotionalism was created as his own version of revolutionary art, modern by form and filled with the spirit of the era. Kuzmin's strategy underwent another change rethinking the ideas of the 1910<sup>th</sup> and integrating it into the current controversy. However, cultural politics changed dramatically at the turn of 1922–1923. The chapter shows how discursive practices formed in one period were replaced by others reflecting the current political situation, in particular, the party's claims to hegemony in the field of culture. The idea of "Pushkin's heir" lost its role due to transformations in actual discourse of industrial art and poetry as labor. Eventually, Kuzmin's reputation made him an outdated poet. He could no longer recover as a writer, being gradually ousted both from printing and from current literary life.

The **Conclusion** summarizes the results of the study. The research shows a case of the special literary reputation. It was consolidated at the early stage of the author's work and dominated in his reception in subsequent years. This reputation was used as a tool to raise the author's authority, as well as the way to discredit it. Also, it is shown that the reputation and strategy of the writer were strongly influenced by the discursive practices of the era.

Thus, this research makes possible to see the dynamics of Kuzmin's reputation and writer strategy. It shows that there were two periods of strengthening of his reputation: in mid-1900s — mid 1910s, and 1920–1921, where this reputation was formed under the influence of writer's strategy. There were also two periods of a decline: mid-1910s and mid-1920s, when the reputation played against the author. The main trajectories of Kuzmin in the post-revolutionary period were the acceptance of the existing order, alternating with the refusal to share common attitudes to defend his own concept of art. The present thesis demonstrates one of the possible way for adaptation of writers the new cultural conditions of the XX century and also clarifies the period which for many years remained the least studied in the Mikhail Kuzmin's biography.

# CURRICULUM VITAE

## Александра Пахомова

Гражданство:	Российская Федерация
Дата и место рождения:	9 февраля 1994, пос. Лев Толстой
Адрес:	Каunase pst. 47–5, 50706, Tartu
Телефон, эл. почта:	+37256764378, <a href="mailto:aleks.pakhomova@gmail.com">aleks.pakhomova@gmail.com</a>
Языки:	русский, английский, испанский

## Образование

2000–2011	МОУ СОШ № 42 им. Л. Н. Толстого (пос. Лев Толстой, Россия)
2011–2017	Санкт-Петербургский государственный университет, Филологический факультет. Бакалавриат, магистратура
2015–2017	Европейский университет в Санкт-Петербурге, Факультет антропологии. Магистратура
2017–2021	Тартуский университет. Кафедра русской литературы. Докторантура

## Научная деятельность

Область научных интересов: история русской литературы первой трети XX в., история русского авангарда, текстология, социология литературы, фольклористика.

Опубликовано 18 научных статей, из них 8 в международных изданиях.

# ELULOOKIRJELDUS

## Aleksandra Pakhomova

Kodakondsus:	Vene Föderatsioon
Sünniaeg ja koht:	9. veebruar 1994, Lev Tolstoi küla, Venemaa
Aadress:	Kaunase pst. 47–5, 50706, Tartu
Telefon, e-post:	+37256764378, <a href="mailto:aleks.pakhomova@gmail.com">aleks.pakhomova@gmail.com</a>
Keeled:	vene, inglise, hispaania

## Haridus

2000–2011	L. Tolstoi nimeline 42. üldhariduskeskkool (Lev Tolstoi küla, Venemaa)
2011–2017	Peterburi Riikliku Ülikooli filoloogiateaduskond (bakalaureuseõpe, magistrantuur)
2015–2017	Peterburi Euroopa Ülikooli antropoloogiateaduskond (magistrantuur)
2017–2021	Tartu Ülikooli humanitaarteaduste ja kunstide valdkond (doktorantuur)

## Teadustegevus

Peamised uurimissuunad: vene kirjanduse ajalugu 20. sajandi esimesel kolmandikul, vene avangardi ajalugu, tekstoloogia, kirjanduse sotsioloogia, folkloristika.

On 18 avaldatud teadusartiklit, neist 8 rahvusvahelise levikuga väljaannetes.



## ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

- Пахомова А.** Кудаплыли «Марсельские матросы» в 1917 году? // Литературный факт. 2021. № 19. С. 181–199.
- Пахомова А.** Поэтика и контекст оды М. Кузмина «Враждебное море» // Slavica Revalensia. 2020. Vol. 7. P. 9–36.
- Пахомова А.** Литературная репутация М. А. Кузмина: Канон, рецепция, стратегия // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2020. № 458. С. 51–59.
- Пахомова А.** Поэтика и риторика «революционных» стихов Михаила Кузмина // Русская филология: Сб. научных работ молодых филологов. Тарту, 2020. Вып. 31. С. 204–219.
- Пахомова А.** О людях и куклах: Пьеса «Вторник Мэри» и писательские стратегии М. А. Кузмина конца 1910-х — начала 1920-х годов // Литературный факт. 2019. № 12. С. 285–316.
- Пахомова А.** М. А. Кузмин в Петроградском отделении Всероссийского союза поэтов // Летняя школа по русской литературе. 2019. Т. 15. № 1. С. 35–54.
- Пахомова А.** Что изображено на «Английских картинках»? Поэтика и контекст мини-цикла М. А. Кузмина // Русская филология: Сб. научных работ молодых филологов. Тарту, 2019. Вып. 30. С. 54–70.
- Пахомова А.** Литературное объединение эмоционалистов в контексте «литературной борьбы» 1920-х гг. // Текстология и историко-литературный процесс: Сб. статей. М., 2018. Вып. VI. С. 145–156.
- Пахомова А.** «Гностические песни»: Альманах «Абраксас» как форма репрезентации литературного объединения эмоционалистов // Русская филология: Сб. научных работ молодых филологов. Тарту, 2018. Вып. 29. С. 237–252.
- Пахомова А.** Стратегии репрезентации литературной группы (На примере объединения эмоционалистов) // Летняя школа по русской литературе. 2018. Т. 12. №. 2. С. 134–151.
- Пахомова А.** Литературное объединение эмоционалистов в дневниках Михаила Кузмина // Русская филология: Сб. научных работ молодых филологов. Тарту, 2017. Вып. 28. С. 115–126.

## DISSERTATIONES PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS TARTUENSIS

1. **Юрий Кудрявцев.** Очерки по русской фонологии и морфонологии. Тарту, 1996. 157 с.
2. **Светлана Туровская.** Проблемы изучения модальных смыслов: теоретический аспект (на материале современного русского языка). Тарту, 1997. 136 с.
3. **Елена Погосян.** Восторг русской оды и решение темы поэта в русском панегирике 1730–1762 гг. Тарту, 1997. 158 с.
4. **Ирина Белобровцева.** Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». Конструктивные принципы организации текста. Тарту, 1997. 167 с.
5. **Светлана Кульюс.** Эзотерические коды романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» (эксплицитное и имплицитное в романе). Тарту, 1998. 207 с.
6. **Леа Пильд.** Тургенев в восприятии русских символистов (1890–1900-е годы). Тарту, 1999. 136 с.
7. **Роман Лейбов.** «Лирический фрагмент» Тютчева: жанр и контекст. Тарту, 2000. 143 с.
8. **Валентина Щаднева.** Дискурсивно обусловленные невербализованные компоненты высказывания. Тарту, 2000. 212 с.
9. **Александр Данилевский.** Поэтика «Повести о пустяках» Б. Темирязева (Юрия Анненкова). Тарту, 2000. 151 с.
10. **Татьяна Фрайман.** Творческая стратегия и поэтика Жуковского (1800–первая половина 1820-х годов). Тарту, 2002. 165 с.
11. **Татьяна Троянова.** Антропоцентрическая метафора в русском и эстонском языках (на материале имен существительных). Тарту, 2003. 166 с.
12. **Елена Нымм.** Литературная позиция И. Ясинского (1890–90-е гг.). Тарту, 2003. 169 с.
13. **Эрика-Оксана Хааг.** Цункциональная типология и средства выражения причинно-следственных отношений в современном русском языке. Тарту, 2004. 165 с.
14. **Вадим Семенов.** Иосиф Бродский в северной ссылке: поэтика автобиографизма. Тарту, 2004. 176 с.
15. **Роман Войтехович.** Психея в творчестве М. Цветаевой: Эволюция образа и сюжета. Тарту, 2005. 165 с.
16. **Анжелика Штейнгольд.** Отражение древнеславянских верований в русском лексиконе. Тарту, 2006. 202 с.
17. **Катрин Кару.** Уступительные конструкции в эстонском и русском языках. Тарту, 2006. 248 с.

18. **Оксана Паликова.** Двухязычный словарь и функционально значимые связи слова. Тарту, 2007. 139 с.
19. **Тимур Гузаиров.** Жуковский — историк и идеолог николаевского царствования. Тарту, 2007. 156 с.
20. **Татьяна Кузовкина.** Феномен Булгарина: проблема литературной тактики. Тарту, 2007. 163 с.
21. **Ольга Бурдакова.** Имперфективация глаголов *v* продуктивного класса в современном русском языке. Тарту, 2008. 194 с.
22. **Ирина Абисогомян.** Становление чешской лексикографии в эпоху национального Возрождения: традиции и новаторство. Тарту, 2009. 200 с.
23. **Ирина Табакова.** Основные типы аббревиатур в современном польском языке (к специфике моделей производящих синтаксических структур). Тарту, 2009. 205 с.
24. **Дмитрий Иванов.** Творчество А. А. Шаховского-комедиографа: теория и практика национального театра. Тарту, 2009. 224 с.
25. **Инна Булкина.** Киев в русской литературе первой трети XIX века: пространство историческое и литературное. Тарту, 2010. 213 с.
26. **Алексей Вдовин.** Концепт «глава литературы» в русской критике 1830–1860-х годов. Тарту, 2011. 238 с.
27. **Ольга Мусаева.** Рецепция творчества Федерико Гарсиа Лорки в русской культуре (1930–1960-е гг.). Тарту, 2011. 217 с.
28. **Мария Боровикова.** Поэтика Марины Цветаевой (лирика конца 1900-х – 1910-х годов). Тарту, 2011. 148 с.
29. **Ольга Ягинцева.** Этимологическое исследование некоторых диалектных названий предметов домашнего обихода. Тарту, 2014. 127 с.
30. **Ирина Рудик.** Русская тема в сборнике Марины Цветаевой «Версты, Стихи. Выпуск I (1922)». Тарту, 2014. 166 с.
31. **Елизавета Фомина.** Национальная характерология в прозе И. С. Тургенева. Тарту, 2014. 150 с.
32. **Павел Успенский.** Творчество В. Ф. Ходасевича и русская литературная традиция (1900-е гг. – 1917 г.). Тарту, 2014. 214 с.
33. **Константин Поливанов.** «Доктор Живаго» как исторический роман. Тарту, 2015. 262 с.
34. **Сирье Купп-Сазонов.** О роли грамматики в переводе (на материале временных форм глагола в русском и эстонском языках). Тарту, 2015. 249 с.
35. **Андрей Федотов.** Русский театральный журнал в русском контексте 1840-х годов. Тарту, 2016. 178 с.
36. **Кристина Сарычева.** Восприятие Ф. И. Тютчева и А. А. Фета в русской литературной критике 1870-х – 1900-х гг. Тарту, 2016. 173 с.
37. **Алисия Чекада.** Теоретические основы составления двухязычного словаря: на примере польского и эстонского языков. Тарту, 2017. 131 с.

38. **Артем Шеля.** «Русская песня» в литературе 1800–1840-х гг. Тарту, 2018. 268 с.
39. **Александра Чабан.** Н. С. Гумилев — критик поэтов-символистов: динамика оценок и эволюция критического языка. Тарту, 2018. 183 с.
40. **Елена Вельман-Омелина.** Эстонско-русский перевод и развитие современной официально-деловой коммуникации: теоретический и практический аспекты. Тарту, 2018. 192 с.
41. **Ксения Филимонова.** Эволюция эстетических взглядов В. Шаламова и русский литературный процесс 1950-х – 70-х годов. Тарту, 2020. 159 с.
42. **Карина Новашевская.** А. А. Шаховской — идеолог русского национального театра. Тарту, 2020. 251 с.
43. **Анна Герасимова.** Проблема реального реципиента художественного текста: анализ современных читательских практик. Тарту, 2020. 199 с.
44. **Алексей Козлов.** Литературная репутация писателя-беллетриста: Н. Д. Ахшарумов в 1850–1880-е годы. Тарту, 2021. 242 с.
45. **Лариса Муковская.** Выражение количественности в имени в русском и эстонском языках. Тарту, 2021. 182 с.